


UNIVERSITY OF ARIZONA



39001021892313



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
Kahle/Austin Foundation

EDUARD SCHMIDT

ARCHAISTISCHE KUNST
IN GRIECHENLAND
UND ROM]

N
5610
534
1922

1 9 2 2

KOMMISSIONSVERLAG B. HELLER MÜNCHEN

BUCHDRUCKEREI B. HELLER, MÜNCHEN

VORBEMERKUNGEN

Das Material zu dieser Untersuchung ist zumeist in den Jahren 1910—1913 gesammelt worden. Den größten Teil der behandelten Denkmäler habe ich im Original gesehen, auf Reisen, die mich von München zunächst nach Paris, dann nach Italien, Athen, Wien, Berlin, Kopenhagen, London und Brüssel führten. Überall ist mir die Untersuchung der Stücke und die Aufnahme von Photographien bereitwilligst gestattet und mannigfach erleichtert worden, und ich gedenke dankbar der Förderung, die ich auf diese Weise von seiten der Fachgenossen erfahren habe.

Die Verarbeitung ist in der Hauptsache 1919—1920 erfolgt. Auch dabei bin ich Dank schuldig geworden — weit mehr, als im einzelnen vermerkt werden könnte. Ich durfte mich der vielfältig anregenden Umgebung des Münchener Archäologischen Seminars erfreuen: die da ein- und ausgingen — Paul Wolters, Paul Arndt, Johannes Sieveking, Georg Lippold, Ernst Buschor, Carl Weickert, Friedrich Wagner — sie alle haben mich belehrt oder auch in Rede und Gegenrede meine eigene Meinung festigen helfen. Paul Arndt hat mir außerdem seine unschätzbare Photographiensammlung jederzeit zur Verfügung gestellt; durch das Interesse, das er wie auch W. Amelung in Rom dauernd an meiner Arbeit nahmen, ist das Material um zahlreiche Beiträge vermehrt worden. Auf dem Gebiet der Münzkunde haben mich G. Habich und M. Bernhart in München freundlichst beraten. — Im November 1919 konnte ich nochmals das Material der Berliner Sammlungen und Institute für meine Absicht nützen. Von dort aus hat Val. K. Müller mich über Neuerscheinungen auf dem Laufenden gehalten, ja er hat die Mühe nicht gescheut, die für mich lange Zeit unerreichbare ausländische Literatur jeweils in meinem Interesse durchzusehen und zu exzerpieren.

Der Plan des Ganzen mußte infolge des Krieges durchgreifende Änderungen erfahren. Es war ursprünglich beabsichtigt, möglichst vollständig vorzulegen, was an archaistischer Kunst erhalten ist. Persönliche und sachliche Verhältnisse haben mich darauf geführt, statt der Vollständigkeit eine Auswahl des Wichtigsten zu erstreben. Als solches sind die relativ sicher zu datierenden Werke herausgehoben worden: sie sollen eine Grundlage bilden — in dem vorläufig mit lockeren Umrissen gezeichneten Gesamtbild eine Anzahl Punkte festlegen, sodaß sich neue Tatsachen mit größerer Bestimmtheit darin werden einfügen lassen. — Darüber, welche Denkmäler bei dieser Fassung des Themas zur Behandlung gekommen sind, wird der beigegefügte Index, wie ich hoffe, raschen Überblick ermöglichen.

Im Februar 1921 ist diese Arbeit von der Philosophischen Fakultät I. Sektion der Universität München als Habilitationsschrift angenommen worden. Die Bayerische Akademie der Wissenschaften hat eine Beihilfe zur Drucklegung aus den Thereianos-Fonds bewilligt.

INHALT

	Seite
I. Die Aufgabe	5
II. a) Das Palladion der panathenäischen Preisamphoren .	11
b) Die Viergötterbasis der Akropolis	18
c) Reigen der Nymphen mit Pan	30
d) Hermes des Alkamenes und dreigestaltige Hekate .	43
III. Ergebnisse und Folgerungen	55
Exkurs. Panathenäische Preisamphoren des V. IV.	
III. Jahrhunderts	70
Beilage 1—4	87
Index	94

Hinweise auf die Tafeln
dieses Buches sind von sonstigen Zitaten durch Sperrdruck unterschieden.

DIE AUFGABE

Es ist die Absicht der folgenden Untersuchung, Stilkritik zu treiben. Der Wert dieser Methode ist bestritten. Aber das Mißtrauen, das durch die eigentümlichen Schwierigkeiten der Aufgabe Berechtigung erhält, kann doch nur die eine Folgerung nach sich ziehen: sofern das Verfahren Mängel aufweist, gilt es sie zu verbessern — in immer erneutem Bemühen Tatsachen und Begriffe schärfer zu fassen und so, entsprechend der philologischen Textkritik, der literarischen Stilkritik eine eigene Methode aus den besonderen Bedingungen der Bildkunst zu entwickeln.

In jedem Fall — das Thema der archaistischen Kunst läßt uns keine Wahl. Wer etwa Stilvergleichung und Stilanalyse im Bereich der bildenden Kunst als allzu subjektiv verwerfen wollte, wäre genötigt, auf wissenschaftliche Behandlung des Archaisierens überhaupt Verzicht zu leisten. Denn schon um ein Werk als archaisch — im Gegensatz zu echt-archaischen — nur einfach einzureihen, müssen wir verschiedenartige Stilelemente, archaische und solche von späterer Entstehung, darin unterschieden haben. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß niemals auf andere Weise der archaistische Charakter eines einzelnen antiken Werkes bekannt geworden ist. Es ist aber auch nicht die Tatsache im allgemeinen einer archaistischen Kunstübung in der Antike etwa durch Nachrichten aus dem Altertum überliefert; den Schriftstellern der hellenistisch-römischen Epoche ist der Begriff des Archaisierens (*ἀρχαΐζειν*, *ἀρχαϊσμός*) geläufig, aber sie verwenden ihn nur mit Beziehung auf den Stil der Sprache. Die entsprechende Erscheinung im Gebiet der Bildkunst hat im Altertum, so viel wir sehen, keine Beachtung gefunden — erst von Winckelmann und seiner Schule ist die Erkenntnis durch Beobachtung an den Denkmälern selbst gewonnen worden.

Und so ist jeder Fortschritt in dieser Frage an das Interesse für stilistische Feststellungen gebunden. Es ist überaus bezeichnend, daß die Vermehrung des archaistischen Materials weniger durch neue Funde erfolgt, als dadurch, daß sie in ihrer archaistischen Art richtig erkannt werden. Ein großer Teil der Hauptstücke hat schon Winckelmann vor Augen gestanden — die Geschichte des Problems besteht ein Jahrhundert lang darin, daß immer andere Werke von der altertümlichen Kunst losgelöst und der archaistischen Gruppe zugeschlagen werden. Es ist nicht ohne Interesse, diesen Zusammenhängen im Einzelnen nachzugehen. Hier soll nur in großen Zügen das Fortschreiten der Einsicht angedeutet werden.

Winckelmann, der wie so oft die entscheidende Anregung gegeben hat, spricht indes genau betrachtet nur von „Nachahmung“ des altertümlichen Stils bis in die römische Kaiserzeit.¹⁾ Das Verhältnis der Nachahmung zum echt altertümlichen

¹⁾ Gesch. d. Kst. VIII 1 § 19 ff. (vgl. auch Vorläuf. Abh. 3 § 22); als Beweis der späteren Entstehung werden nur äußere Kennzeichen genannt: Inschriften, die korinthische Säulenordnung auf den Kitharödenreliefs, das Ornament auf der Basis Albani n. 685 (Zoëga Bassiril. Taf. 101, das Ornament Phot. Alinari 27571).

Vorbild — die Möglichkeiten genauen Nachbildens oder gewollter Abweichung — derartiges wird hier noch nicht erörtert. Winckelmanns Nachfolger (Heinrich Meyer, Hirt, Zoëga) gelangen dann zur Beobachtung zwiespältiger oder auch übertreibender Formgebung bei den „nachgeahmten“ Werken und damit zur eigentlichen Entdeckung und zur Benennung des „archaisischen“ Stilcharakters.²⁾

Es folgt eine Epoche, die von der Stilbeobachtung abgewendet war. Der Terminus des „archaisischen“ wird durch den unanschaulichen des „hieratischen“ Stils zurückgedrängt, unter dem Namen des „heiligen“ oder „Tempelstils“ wird gar die echt archaische Steifheit der Bewegung und Faltengebung wieder mitumfaßt.³⁾ Es ist bezeichnend, daß ein kritischer Kopf, dem solche Begriffsverwirrung fernblieb — K. O. Müller im Handbuch² 1835 § 96 — in dieser Zeit auf eine Scheidung der altgriechischen und der nachgeahmten Werke fast ganz verzichtet hat. Die Wiedererweckung stilistischer Interessen ist darnach durch jene gewaltige Fülle neu entdeckter Denkmäler erfolgt, die im Lauf des 19. Jahrh. in den Gesichtskreis treten. Für unser Problem sind im besonderen die Funde an archaischer Kunst entscheidend: an ihnen bildet sich das Gefühl für feinere Unterscheidung. Auf unvollkommene und erst viel später zur Anerkennung gelangte Beweisversuche folgt von der Mitte des 19. Jahrh. an eine rasche Festigung des Urteils. Dafür wenige Daten. Den Zwölfgötteraltar des Louvre, der bisher als Nachbildung des von den Pisistratiden gestifteten gegolten hatte, unternimmt Clarac 1841 als „imitation embellie“ zu erweisen⁴⁾; das Korinthische Puteal, bekannt seit 1805/06 und allgemein für ein archaisches Original gehalten, wird 1844 von Gerhard der Zeit des „nachahmenden hieratischen Stiles“ zugeschrieben — beidemal hat die neue Meinung keinen Anklang gefunden, auf Seiten Welckers Widerspruch hervorgerufen.⁵⁾ Ein Symptom der Wandlung: als 1857 die Viergötterbasis der Akropolis gefunden wird, tritt alsbald der junge Michaelis für ihren archaisischen Charakter ein, und in kurzem hat sich diese Meinung durchgesetzt.⁶⁾ Mit der Zusammenstellung der Werke „archaisierender, nur scheinbar altertümlicher Kunst“ durch Friedrichs (Bausteine 1868, Nachträge von Wolters 1885) ist im wesentlichen der Stand erreicht, den wir noch heute als geltend anerkennen.⁷⁾

²⁾ Hirt Bilderbuch 1805 S. 8 ff., Zoëga Bassiril. II (1808) S. 98 (stile arcaistico ossia manierato ad imitazione del più antico fare), H. Meyer zu Winckelm.s Werken V (1812) Anm. 850, 915 (ders. Gesch. d. bild. Kste. 1824 I 13 ff.)

³⁾ Grundlegend Thiersch, Über die Epochen d. bild. Kst. unter den Griechen² 1829. Beispiele der Verwirrung: Platner, Beschrr. Roms III 2 S. 498, 3, 509, 513, 15: altgriechischer (archaischer) = Tempelstil. Welcker AD V S. 103 mit Bezug auf die Viergötterbasis der Akropolis: „archaisch-hieratischer Stil“ ... diesen „Götterstil dürfen wir namentlich an dem Altar der zwölf Götter aus der Pisistratidenzeit voraussetzen“. Noch E. Curtius (Arch. Ztg. 1880 S. 31) findet den „alten Tempelstil“ in einer spätarchaischen Bronze und rühmt ihn als „den wahren Ausdruck des religiösen Gefühls“ — während er die Entstehungszeit richtig beurteilt.

⁴⁾ Musée de sculpt. II S. 170 f. (ihm schien das Stück freilich gar der Parthenonkünstler würdig zu sein).

⁵⁾ Gerhard AB S. 200, 37, Welcker AD II S. 33, Götterlehre II 168. Overbeck widersprach noch Gesch. d. Plastik³ 1882/3 in der Frage des Korinthischen Puteals.

⁶⁾ Pervanoglu im Fundbericht (Bull. Inst. 1860, S. 53) beurteilt das Stück als archaisch — ihm folgte Welcker Annali 1860, 541 = A. D. V S. 101; vgl. Michaelis: Bull. Inst. 1860 S. 113.

⁷⁾ Von einigen Fällen abgesehen, in denen die Entscheidung von neuem aussteht:

Bis dahin war beinahe alles Bemühen der Wissenschaft dieser Vorfrage gewidmet: der Trennung vom echt archaischen Stil. Daneben ist die eigentliche Frage des archaisischen Stils zwar als solche früh erkannt, doch erst in neuerer Zeit ernstlich in Angriff genommen worden: die Frage der wechselnden Erscheinungsformen dieses Stils — die Scheidung von Arten des Archaisierens und ihre zeitliche Bestimmung. Hauser, der bei Behandlung der neuattischen Reliefs⁸⁾ mit voller Schärfe das Problem gekennzeichnet hat, verzweifelt an der Lösung angesichts der für ihn erreichbaren Denkmälerkenntnis; Furtwängler ist nicht dazu gekommen, diese Aufgabe jemals in den Mittelpunkt seiner Forschung zu stellen, durch die Frage nach dem Künstler wurde er von der vorausliegenden der Scheidung und Datierung archaisischer Stilarten abgelenkt.⁹⁾ Zuletzt hat Bulle¹⁰⁾ das Hauptproblem energisch in Angriff genommen, nur daß sich seine Untersuchung dem benutzten Material nach im wesentlichen auf die Statue beschränkt. —

Die Arten des Archaisierens sollen auch uns im besonderen beschäftigen. Die Bedingungen der Untersuchung sind hier andere — schwierigere als bei jener Vorfrage; und eben darin hat die langsame Entwicklung der Erkenntnis ihren Grund: erst ein ausgebildetes System der Stilbeobachtung vermag der archaisischen Kernfrage näher zu rücken. „Stilkritik“, solange sie Sache des Gefühls war, mußte an einer solchen Aufgabe scheitern. Über die Trennung des Archaisischen vom Echtarchaischen mag auch das Gefühl entscheiden — zum Beweis genügt es, einen einzelnen Zug zu nennen, etwa fortgeschrittene Augenbildung neben altertümlichen Gewandfalten. Dagegen beruht die individuelle Eigenart verschiedener archaisischer Werke auf der Mischung, an der die Gesamtheit der Elemente teil hat. Es ist nicht denkbar, daß wir darüber aus einem „Gefühl“ das Urteil fällen, diese oder jene Art des Archaisierens sei für eine bestimmte Epoche charakteristisch. Nur systematisches Vorgehen, das von gesicherten Beispielen seinen Ausgang nimmt, kann zum Erfolg führen. Aus der Natur des Gegenstandes ist also hier die Aufgabe gestellt, die als die vordringlichste für die wissenschaftliche Kunstgeschichte zu gelten hat: Stilkritik von einer Sache des Gefühls zu bewußter Erkenntnis fortzuentwickeln. —

Die Eigenart eines archaisischen Werkes, sagten wir, beruht auf der Gesamtheit der Elemente und auf ihrer Mischung. Um sie zu erfassen — das Verhältnis des Künstlers zum archaischen Stil wie auch den Charakter seiner eigenen Leistung festzulegen — dazu scheint es zunächst einer vollständigen Beschreibung zu bedürfen. Alle Elemente wären zu bezeichnen, die archaisch sind, und alle von anderer Herkunft — dabei die betreffenden späteren Epochen soweit möglich zu benennen, und ebenso die Phase der archaischen Kunst, die etwa erkennbare Vorbilder geliefert hat. Das bliebe Stückwerk, versuchten wir nicht auch die Mischung

Artemis von Pompeji, Dionysos Braschi in München; die Wiener Amazone ist den echtarchaischen Werken angeschlossen. — Friederichs zum Korinth. Puteal: 21. Berlin. Winckelm. Progr. 1861 S. 5 Anm. 6.

⁸⁾ Neuatt. Reliefs (1889) S. 171 f.

⁹⁾ Meisterwerke 1893 S. 202 ff.; Statuenkopien, Abh. Bay. Ak. XX 3, 1896 S. 9 ff.

¹⁰⁾ Archaisierende griechische Rundplastik. Abh. Bay. Ak. XXX 2 (1918).

zu beschreiben mit ihren mannigfachen Möglichkeiten. Die erste Frage: welche Elemente überwiegen? (Das Archaische kann beherrschend auftreten, wie bei den Palladien Albani und Dresden, Bulle Taf. 1, 4. 6 — ein andermal ist es von späteren Zügen überwuchert: Artemis aus Gabii in München, Glypt. 214 — oder es erscheint als Zutat: „Tänzerin“ aus Pergamon, Bulle Taf. 5, 42a.) Genauer wäre alsdann zu bestimmen: welche Stelle im Aufbau des Ganzen kommt den einen und den andern Formen zu? (Archaisch ist bei den meisten archaistischen Statuen das kompositionelle Grundmotiv: gebundene „frontale“ Haltung — dagegen gerade dieses frei gestaltet bei der Tänzerin aus Pergamon.) Und weiter: welcher Art ist die Verbindung der zwiespältigen Formen: bloßes Nebeneinander (z. B. freier Kopftypus bei altertümlicher Stellung und Gewandung) oder verschiedenartige Durchdringung?

Indessen einer solchen „Beschreibung“, die geradezu im naturwissenschaftlichen Sinn das Objekt zu fassen sucht, stellen sich Schwierigkeiten entgegen. Nicht einmal die Scheidung der Elemente ist völlig durchzuführen, da sie ja mehr verlangt, als aus der Erfahrung festzustellen, daß ein Einzelzug nur in archaischer Zeit oder nur in einer späteren Epoche vorkommt. Wir sagen etwa, daß schräg gestellte Augen mit vorquellendem Augapfel archaisch sind, und meinen damit, daß diese Bildung zum Wesen der archaischen Kunst gehört: nur so ist es möglich, daß wir sie da, wo sie bei einem späteren Kunstwerk angetroffen wird, als aus dem alten Stil entlehnt, das Ganze eben darum als archaistische Kunst bezeichnen. Und ebenso ist bei einer anderen Augenbildung — etwa tiefliegend und mit verschwimmenden Unterlid — nicht dies das Wesentliche der Behauptung, daß wir eine solche Wiedergabe vor dem IV. Jahrh. nicht kennen; wir sind der Überzeugung, daß sie in früherer Zeit nicht vorkommen kann. Die eine und die andere Formgebung entspringt dem Verhältnis des Künstlers zur Natur und seinem Ausdruckswillen, die nach unserer Gesamterfahrung in einer bestimmten Epoche eine bestimmte — dieser Epoche eigentümliche — Gestalt annehmen. Es ist klar, daß nicht bei allen Einzelzügen (und ihren möglichen Kombinationen) ein solcher innerlich notwendiger Zusammenhang mit der archaischen bzw. einer späteren Stilform zur Evidenz zu bringen ist. — Aber auch die Mischung der Elemente stellt sich nicht selten in der Wirklichkeit als komplizierter heraus, als wir bisher theoretisch angenommen haben. Neben den Fällen, in denen das archaische Vorbild unmittelbar eine Verbindung mit späteren Formen eingegangen ist, steht die Möglichkeit, daß archaistische Schöpfungen selbst weiter abgewandelt und abermals mit neuen Elementen kombiniert werden.

Die einfach feststellende „Beschreibung“ bleibt dennoch eine Forderung — ihre Vollständigkeit ein Ideal, dem wir uns anzunähern suchen. Dazu aber tritt als bewegendes Moment die historische Verknüpfung. Sie ermöglicht uns vor allem einmal, aus der unendlich scheinenden Reihe eine Auswahl zu treffen: datierbare Stücke bieten sich gerade bei unserem Thema in verhältnismäßig großer Zahl; zu ihnen im weiteren Sinn gehören alle die Fälle, in denen das spätere Stilelement sich innerhalb irgendwelcher Grenzen fixieren läßt. An den datierten

Stücken gilt es Erfahrung zu sammeln über den archaistischen Stil verschiedener Epochen. Gelingt es, darin eine gewisse Konsequenz, vielleicht eine Entwicklung zu erkennen, so werden wir auch hier von der einfachen Erfahrung zu der Einsicht fortschreiten können, daß diese oder jene Art des Archaisierens mit einem begrenzten Zeitraum notwendig verbunden ist. — Besonders fruchtbar aber erweist sich ein anderes Mittel der historischen Erkenntnis: ausgehend von dem Vergleich der Abwandlungen eines Bildtypus gelangen wir mit Hilfe der datierbaren Exemplare zur Reihenbildung von der Art, wie die Numismatik sie zur Methode entwickelt hat; und innerhalb der Reihe kann, wo für die absolute Datierung ein großer Spielraum blieb, die relative wichtigen Anhalt geben.

Das Prinzip der Reihenbildung hat schon Bulle mit Erfolg angewendet. Auf datierbare Monumente als Ausgangspunkt ist in seiner Arbeit in geringerem Maße Wert gelegt. Es ist dies nicht ohne Zusammenhang mit dem von ihm gewählten Thema: das vorhandene Material an archaistischer Rundplastik ist arm an zuverlässig datierten Werken. Die überwiegende Zahl archaistischer Statuen ist in römischer Zeit gearbeitet — das Datum, das wir wissen möchten, wäre das der zu Grunde liegenden Originale; das Urteil ist aber in allen solchen Fällen sehr erschwert durch die Möglichkeit von Trübungen der Überlieferung durch den Kopisten. — Das führt uns weiter auf ein ernstliches Bedenken: wie werden wir bei archaistischen Werken, zu deren eigenem Wesen schon die Stilmischung gehört, zwischen genauen und „freien“ Kopien und wiederum zwischen solchen und eklektischen Neuschöpfungen römischer Ateliers zu unterscheiden wissen? Bulle hat sich dieser Aufgabe keineswegs entzogen; es kann sich hier nicht darum handeln, seine Unterscheidungsgründe im Einzelnen zu prüfen; wie viel auch Einleuchtendes sich unter ihnen findet — die Grundanschauung ist es, gegen die Bedenken erhoben werden müssen: gegen das Vertrauen in die Zuverlässigkeit römischer „Kopien“, das sie als gute Überlieferung betrachtet bis zum Beweis des Gegenteils. Ständig sich mehrende Beweise von eklektischem Klassizismus¹¹⁾ machen es zur Pflicht, gerade umgekehrt die Zuverlässigkeit einer „Kopie“ solange in Zweifel zu ziehen, als wir nicht in der Lage sind, sie mit gutem Gewissen der von solchen unsicheren Vorstellungen gereinigten klassisch-griechischen Entwicklung einzufügen. Nicht daß wir durch solche Skepsis auf die Stufe zurücksinken sollen, über welche Furtwängler, den gesamten Stoff mit Macht durchdringend, die Archäologie emporgeführt hat; das Ziel ist, die von ihm eroberte Schönheit sicher zu bergen in einem Kreis, in den verwirrende Bilder sich nicht mehr eindringen können.

Unsere Betrachtung der archaistischen Stilarten wird also, so weit es gilt die Grundlagen zu schaffen, von römischen Arbeiten möglichst absehen. Freilich, auch dem Material aus früheren „griechischen“ Jahrhunderten haftet ein Nachteil an: es fehlt nicht an bedeutenden Einzelleistungen, doch das handwerkliche Erzeugnis hat die Vorherrschaft. Wir werden diesen Mangel immer im Auge behalten müssen. Die Ergebnisse mögen dadurch beschränkt werden, vielleicht wird manche seit langem erörterte Frage auch auf diesem Wege nicht sogleich zur Lösung kommen.

¹¹⁾ Darüber zuletzt: Lippold RM. 32 (1917) S. 95 ff. u. bes. S. 102, 2—4 u. 103, 1—5.

Wichtiger ist, daß das, was schließlich als „Ergebnis“ bleibt, gesichert wird — in höherem Grade, als man es im Durchschnitt bisher gefordert hat. —

Neben konkreten Einblicken in die Geschichte des Archaisierens läßt unser Vorgehen noch Ergebnisse erhoffen, die über diesen unmittelbaren Zweck hinausgehen. Wenn die hier befolgte Methode sich als tauglich erweist, die Arten archaisischer Stilmischung zu unterscheiden, so muß es möglich sein, sie auf verwandte Erscheinungen anzuwenden, wobei sie nur den besonderen Verhältnissen des Gegenstandes jeweils anzupassen wäre. Von den provinziellen Abarten der griechischen Kunst, die dabei in Frage kommen, sei nur der kyprische und der etruskische Mischstil angeführt, die gerade in der archaischen Epoche einen hohen Stand der künstlerischen Leistung zeigen. Das Griechisch-Archaische ist hier mit anderen Elementen als beim Archaisischen eine Verbindung eingegangen. Es wäre zu untersuchen, worin dies Eigentümliche besteht, das wir gefühlsmäßig „kyprisch“ oder „etruskisch“ nennen. Das Etruskische im besonderen vom Ionisch-Archaischen zu trennen, ist eine Aufgabe, deren Lösung sich immer von neuem als sehr wünschenswert erweist.

Ein anderes Thema ist noch enger mit der Erforschung des archaisischen Stils verknüpft: auch die Kunst des Übergangs vom „gebundenen“ zum „freien“ Stil mischt archaische Formen mit solchen, die aus neuer Naturerfahrung stammen. Aber die Bestandteile sowohl wie auch die Art der Mischung sind anders als bei irgend einem Archaisiten — es muß so sein, da dieser an den archaischen Formen absichtlich festhält, während sie jener Kunst, die zu Neuem durchzubrechen im Begriff ist, noch gleichsam wider ihren Willen anhängen. Die Verwandtschaft der archaisischen Stilmischung mit der vom Ausgang der archaischen Epoche ist so groß, daß sie immer wieder verwechselt worden sind. Darum ist es auch bei unserem Thema unvermeidlich, daß wir darauf gelegentlich Bezug nehmen. Eine Monographie jenes Übergangsstiles wäre eine der dankbarsten Aufgaben, die stilkritischer Methode gestellt sind.

Und nochmals kann der Kreis verwandter Aufgaben erweitert werden. Auch zum Wesen der „klassizistischen“ Kunst der hellenistisch-römischen Zeit gehört die Stilmischung, wie bei der „archaisischen“ ist es durch den Namen schon bezeichnet; mit der archaisischen verbindet sie überdies die Tatsache, daß „klassische“ und archaische Vorbilder nebeneinander in jener Epoche — ohne Zweifel auch in den gleichen Werkstätten — verarbeitet worden sind. Die Aussicht aber, es könne auf dieses Gebiet antiken Kunstschaffens bei unserer Untersuchung durch Einzelergebnis oder durch die Methode der Scheidung neues Licht fallen, berührt das tiefstgehende Problem der heutigen Antikenforschung: die Überlieferung der „Meisterwerke“.

DAS PALLADION DER PANATHENÄISCHEN PREISAMPHOREN

Zur panathenäischen Amphora gehört zu allen Zeiten als „Siegel“ das altertümliche Athenabild — ausschreitend mit starrem Gestus, den Schild am linken Arm und die geschwungene Lanze in der Rechten. Während der Bildtypus formal betrachtet sich mannigfach verändert, wird am Sachlichen auch nach dem Ausgang der archaischen Epoche festgehalten und ebenso an der Forderung des altertümlichen Gesamteindrucks. Ein Bild im archaischen Geschmack zu geben, war die Aufgabe, vor die fortan alljährlich die Vasenmaler sich gestellt sahen. Es entsteht die Frage, wie sie sich jeweils damit abgefunden haben. Da die attische Sitte der bunten tönernen Siegespreise in nacharchaischer Zeit noch mehr als anderthalb Jahrhundert fortgedauert hat, eröffnet sich die Möglichkeit, das Verhältnis zur archaischen Kunst während dieses langen Zeitraumes an dem gleichbleibenden Vorwurf des „Palladions“¹⁾ zu studieren.

Im IV. Jahrh. sind die Bedingungen am günstigsten dank der Neuerung, daß der Archont des Jahres den Preisamphoren aufgeschrieben wird. Von 373 (Asteios) bis 321 (Archippos) erstreckt sich jetzt die Reihe solcher aufs Jahr datierten Athenabilder — nur um die Mitte des Jahrhunderts, zwischen 363 und 341, derart unterbrochen, daß ein wesentliches Stück der Entwicklung unklar bleibt. Im übrigen haben wir nur einfach die Tatsachen abzulesen. Wenn man die Reihe im ganzen überblickt — Beilage 1 — sondert sich am deutlichsten eine letzte Gruppe ab durch den Wechsel in der Richtung des Palladions: die Rückenansicht wird aufgegeben und mit der neuen Wendung nach rechts kann der Schildarm frei sichtbar gemacht werden, was offenbar für die Wahl der veränderten Ansicht entscheidend war. Mehr interessiert jedoch bei unserer Fragestellung das Auftreten eines neuen Stils; abliegende Gewandzipfel und Schwalbenschwanzenden an dem schalartigen, über die Arme geworfenen Mäntelchen sind seine auffälligsten Kennzeichen. Nach der bisherigen Meinung²⁾ wäre dieser manierierte Stil zugleich mit der Rechtswendung der Göttin — frühestes Beispiel jetzt von 341 — auf den Preisamphoren aufgekommen. Durch die Amphora aus dem Jahre des Charikleides (363) — Tafel VII 1 — wird das widerlegt; sie zeigt schon die genannten Eigentümlichkeiten in Verbindung mit der nach links gewendeten Gestalt. Ein erstes wertvolles Ergebnis — denn der

¹⁾ Die Benennung ist hier im weiteren Sinne für den „waffenschwingenden“ Typus der Athena verwendet. Auf das bewaffnete Idol mit geschlossenen Füßen beschränkt den Namen sowohl der spätere antike Gebrauch wie in der Regel die moderne Wissenschaft. Daß aber im VI. Jahrh. auch die ausschreitende Athena als „Palladion“ gelten konnte, scheinen mir, im Zusammenhang betrachtet, die Kassandrabilder zu beweisen. Auch vergl. man Herodot IV 189, wo ganz allgemein von der Tracht der griechischen Athenabilder die Rede ist und weiterhin im gleichen Sinn, auf die erste Stelle hinweisend, von der *στολή των Παλλαδίων*.

²⁾ v. Brauchitsch, Die panathenäischen Preisamphoren, zu Nr. 114.

Beginn des manierten Archaismus auf den Preisgefäßen wird damit um mehr als zwanzig Jahre gegenüber der geltenden Meinung hinaufgerückt, und vor allem: dieses Aufkommen wird jetzt erst wirklich festgelegt; mit dem neuen Datum sind wir dicht an der oberen Grenze angelangt — es fehlt noch jede Spur des manierten Stils auf den Polyzelos-Amphoren, die 367, also vier Jahre vor Charikleides gefertigt sind. — Der Neuheit der Erscheinung entspricht es nun auch, daß wir um das Jahr des Charikleides Schwankungen des Typus treffen, die sonst in der ganzen panathenäischen Reihe ohne Beispiel sind. Zwar die aufs Jahr datierten Stücke setzen in dieser Zeit gerade aus, aber in die Lücke treten zwei fragmentierte Gefäße, — Tafel VII 2. 3 — die zusammen mit der Charikleides-Amphora in Eleusis gefunden sind³⁾: nach dem Stil, der Linkswendung und den sonst nicht belegten „Akanthos-säulen“ zu seiten der Athena schließen sich alle drei zu einer Gruppe zusammen. Die Vergleichung im einzelnen führt auf die erwähnten bedeutungsvollen Unterschiede: Der Charakter wechselnder Versuche fällt am meisten in die Augen bei dem Streifenmäntelchen, das ja erst mit dem neuen Stil hinzukommt. Wir finden im Jahr des Charikleides gehäufte Bogenfalten von unregelmäßigem Verlauf und mit hie und da sich bildenden Faltenaugen — dafür auf einem der undatierten Stücke (VII 2) einen nicht motivierten doppelten Zickzacksaum, und erst beim dritten Stück (VII 3) — das ich deshalb für das jüngste halten möchte — einfache, flach geführte Bogenlinien, die am ehesten als eine Lösung anzusprechen sind. Übrigens ist die Anordnung, daß der Mantelstreif so wie hier sichtbar im Rücken her geführt wird, in der Typik der archaischen Reliefs sehr selten; für die Vasenmaler ergab sie sich aus der überlieferten Rückenansicht des panathenäischen Athenabildes — sie haben die Aufgabe offenbar ohne Vorbild, so gut es ging, aus eigenem Können ausgeführt. Ähnliche Schwankungen sind noch an der Zeichnung des Schildes zu bemerken: auf dem gesamten älteren Material kreisrund, erscheint er jetzt ganz von der Seite gesehen (Charikleides-A. und undatierte VII 2) oder aber in leicht elliptischer Schrägansicht (VII 3), die zu der schwungvoll verkürzten Form bei der letzten Gruppe der datierten Amphoren überleitet. — Hinzu kommt eine gewisse Unbestimmtheit der „Form“ bei der Athena von 363, die diese Bildung ungeeignet macht, als „Typus“ fortgepflanzt zu werden. Dadurch tritt sie in vollen Gegensatz zu der späteren nach rechts gewendeten Gestalt. Was man auch vergleichen mag — von Einzelheiten etwa den unruhig auf- und absteigenden Gewandsaum auf der Charikleidesvase mit der dekorativ gedachten dreizipfligen Gestalt des Überschlags beim Palladion der letzten Gruppe — immer stellt sich dieses als eine in sich geschlossene Schöpfung dar, während um das Jahr 363 nur erst einmal der neue Stil von alter Form

³⁾ Der Scherbenfund ist in der Νοτία αὐλή beim Telesterion gemacht (ein im Museum von Eleusis beigelegter Zettel verweist auf die kurze Notiz Προακτικά 1895, 171). — Zu Tafel VII 2: erhalten nur Vorderseite, Querstück aus der Schultergegend. Inschriftrest ὅθεν kionedon, r. von der 1. Säule (auf der Abb. nicht sichtbar); keine Inschrift neben der r. Säule! — Zu VII 3: Vs. Bruchstücke von der linken Hälfte des Bildes bis oberhalb der Knie — Füße mit Gewandrest; τον...ν kionedon, r. von der 1. Säule. Rs. Reste vom Epistaten (Oberkörper und Kopf) und von Faustkämpfern (ein Kopf erhalten).

Besitz ergreift, ohne daß sogleich ein fest umschriebenes Bild gelingt. Es ist wahrscheinlich, daß eben die Erfindung des nach rechts gewendeten Typus jenen Versuchen ein Ende gemacht hat; der zeitliche Abstand ist nicht groß genug, um noch ein Zwischenstadium anzunehmen. Sicherheit werden indes erst neue Funde bringen. Der letzte Typus bewährt sich als solcher dann auch in der Praxis: aus zwei Jahrzehnten liegen die Zeugnisse für fast unveränderte Wiederholung vor.⁴⁾ Ein spätestes Beispiel, das nach der datierten Reihe, wohl erst im III. Jahrh. entstanden ist — CR 1876 Taf. 1 — zeigt ihn in der Auflösung (vgl. Exkurs, unten S. 84 f.), aber der Unterschied drängt sich auch da so wenig auf, daß er lange völlig übersehen worden ist. —

Aus der Reihe mit Archontennamen bleiben uns noch die ältesten Stücke zu betrachten. Bis zum Jahre des Polyzelos (367) einschließlich sehen wir sie frei von der eigentlich „archaistischen“ Manier. Dadurch ist ein engerer Zusammenhang mit der Tradition gewahrt, die von dem archaischen Urbild zu ihnen hinleitet. Um die Auffassung des Palladions dieser Zeit ganz aus ihren Vorbedingungen zu begreifen, wird man mindestens bis zum Ende des archaischen Stils zurückgehen und den ganzen Weg verfolgen müssen, der von dort bis zu den letzten Ausläufern hinabführt.

Die Schwierigkeit bei diesem Teil des Materials beruht darauf, daß es in dem ganzen Zeitraum keinen äußeren Anhalt gibt, durch den das genaue Datum irgend eines Stückes festgelegt wird. Statt dessen Streit der Meinungen, wobei es sich um nicht weniger als hundert Jahre dreht, während deren nach Graef und von Brauchitsch, die Herstellung von Preisamphoren unterblieben wäre. Gegen eine solche Annahme geben indes die Bilder der Rückseiten schon allein den Ausschlag; ihre Bedeutung für die Frage hat vor langen Jahren Hauser richtig eingeschätzt.⁵⁾ Aber auch vom Palladion ausgehend hätte eine rein theoretische Überlegung bedenklich machen sollen: die archaisierende Bildung ist ungleich schwerer zu beurteilen, und in dem Sinne ist die Fehlerquelle wirksam, daß die archaisierende Figur älter geschätzt wird als sie wirklich ist; so kann es leicht geschehen, daß eine Lücke nur dem Anschein nach entsteht — die Palladien des V. Jahrh. fehlen nur deshalb, weil sie von den echtarchaischen nicht unterschieden worden sind. Eine genaue Untersuchung, die neues Material verwertet und alle Kennzeichen durchgehender Entwicklung, in Ornament und Vasenform, im Stil der Rückseiten und schließlich beim Palladion selbst, in Rechnung bringt, bestätigt in der Tat die Annahme, die gegenüber der von Graef und v. Brauchitsch vertretenen Meinung das andere Extrem darstellt. Die „Reihe“, die sich nach der angedeuteten Methode ungezwungen bildet, weist von der archaischen Zeit bis zum Beginn des IV. Jahrh. eine völlig stetige Entwicklung auf; sie leitet allmählich zu den Gefäßen mit Kennzeichen des freien Stiles über, die v. Brauchitsch willkürlich in ein Jahrzehnt des IV. Jahrh.

⁴⁾ Ausnahme: Auf zwei Pythelos-Amphoren (Brit. Mus. B 608 und München) Stellung mit geschlossenen Füßen. Stilistisch bleibt diese Variante mit dem Haupttypus aufs engste verbunden.

⁵⁾ Hauser, Neuattische Reliefs S. 160. Mit Berufung auf einzelne Exemplare haben Gardiner (JHS 1912) und Radloff (Anz. 1912, 375) gegen v. Brauchitschs These Einspruch erhoben (s. unten S. 70).

(nach 378) zusammengedrängt hat. Den Nachweis im einzelnen findet man im Exkurs. Für uns hier handelt es sich darum, aus der gewonnenen Reihe (vgl. Beilage 2 und Tafel I—VI) wiederum wie für die Zeit der Archontennamen die Wandlungen des Palladions abzunehmen.

Der entscheidende Eindruck bei der Reihe des V. Jahrhs. ist der, daß ein gegebener Typus auf eine lange Strecke nur Schritt für Schritt verändert wird, — nur in dem Maß, wie es ohne bewußte Absicht sich vollzieht. Es ist ein verhältnismäßig früher, faltenarmer Typus aus der Zeit des archaisch-schwarzfigurigen Stils, den wir auf Preisamphoren mit strengem, ja „streng-schönem“ Stil der Rückseiten (Exkurs, Gruppe D) fortwirken sehen. Als nicht mehr archaisch wird man das Palladion hier allenfalls an der Schlankheit der Gestalt, erst bei verfeinerter Vergleichung am abweichenden Profil und an der „nachgeahmten“ Augenzeichnung erkennen (z. B. Tafel VI 6. 7). Die Faltengebung kann wohl nüchterner und steifer ausfallen als die echtarchaische, die Zusammenstellung der Tracht mag in manchem Falle neu sein (so bei D, 3b Bologna) — aber die einzelnen Motive der Gewandung sind immer aus der archaischen Kunst übernommen. Das gilt sogar noch für einige Palladien, zu denen eine Rückseite im freien Stil gehört (E 1: Tanaïs, E 2: Athen.)⁶⁾

Wie aber erklärt sich der „faltenarme“ Charakter des Bildes, das in solchen Beispielen fortlebt? Diese Frage muß uns noch beschäftigen, ehe wir die Auflösung der archaischen Typik weiterhin verfolgen. Hier allein muß eine Hypothese zu Hilfe genommen werden, um die spärlichen Tatsachen zu einem sinnvollen Ganzen zu verbinden. Man könnte vermuten, daß mit dem Erlöschen des archaischen Stils das archaisierende Palladion entstand, wobei man auf ein älteres Vorbild zurückgegriffen hätte. Aber verschiedene Beobachtungen deuten einhellig darauf, daß schon vorher, in der Zeit des faltenreichen spätarchaischen Stils, der betreffende schlichte Athenatypus auf den Preisgefäßen in Geltung war. Die Krisis der panathenäischen Amphora liegt noch innerhalb der archaischen Kunst: damals als die neue r. f. Technik die unbedingte Vorherrschaft gewann, entschied es sich, daß bei den Preisgefäßen die durch den Brauch geheiligte Erscheinung bewahrt werden sollte, — es ist also die schwarze Silhouette, die man vor allem hat festhalten wollen; an sie gebunden war aber für die Zeitgenossen nicht der ständig sich verändernde Stil des Augenblicks, sondern die in langer Tradition gefestigte Form der archaisch schwarzfigurigen Konvention. Es sind die folgenden Tatsachen, auf die sich diese Annahme stützt: Wir sehen den r. f. Stil zwar in seiner ältesten Phase auf den panathenäischen Gefäßen eindringen (Gruppe A, S. 72), aber die weitere r. f. Entwicklung in der Blütezeit der Meisterschalen hat auf den Preisamphoren keine Spur zurückgelassen, auch nicht in der Zeichnung der Rückseiten. In diesen Zeitraum gehört vielmehr das Gefäß in München 1455 (B 1), das ein Palladion des faltenarmen Typus aufweist (Tafel I 1) und daneben in der Augenzeichnung der Rückseite (Tafel VI 1) die Auflösung der s. f. Konvention erkennen läßt. Das bisher vereinzelte Stück ist das

⁶⁾ Vgl. zu D 1, Neapel (und C 2): Brauchitsch n. 7, S. 96 Fig. 25; Br. n. 12 = Brunn-Lau Taf. 11, 1. — Zu D, 3a (Bologna): Br. n. 19 = Gsell, Fouilles de Vulci Taf. 17, 2; Br. n. 3, S. 12 Fig. 7. — Zu E 1 (Tanaïs): Br. n. 9, S. 96 Fig. 26.

älteste Beispiel für gewolltes Festhalten an der hergebrachten Erscheinung des panathenäischen Vasenschmucks — es ist in diesem besonderen Sinne „Urbild“ der archaisierenden Reihe.

In der 2. Hälfte des V. Jahrhs. werden die archaischen Schemata der Gewandung durch phantastische Bildungen abgelöst: der Saum des Obergewandes ist in einer Weise auf- und abwärtsgeführt, die weder dem Umriß eines wirklichen Gewandstücks noch irgendwelchem stilisierten Vorbild entspricht (E, 3 a. b Hildesheim, E 4 Campbell Bannerman). Auf der nächsten Stufe ist diese Phantastik gemildert, dafür tritt an der gleichen Stelle eine unruhig gewellte Linienführung auf, wie sie seit dem Parthenonfries für mehrere Jahrzehnte das Gewand der freien Kunst beherrscht (E 5—7, Kuban und Teuchira-London); zugleich am Untergewand eine üppige Ornamentik, zu der man am ehesten Stick- und Webemuster der r. f. Vasenmalerei vom Ende des Jahrhunderts (Kreis der Talosvase) vergleichen möchte. Wie daneben die Proportion sich ändert, ist von jeher am meisten in die Augen gefallen; für den Eindruck entscheidend ist jedoch nicht so sehr die Schlankheit — die sich schon auf C. I. D 3 a. b findet — sondern indem die Figur sich streckt, geht allmählich das archaische Körperprofil verloren, sodaß die ehemals stark bewegte Linie vom Gürtel zum zurückbleibenden Fuß zeitweis zu einem geraden Pinselstrich geworden ist (das Extrem E 4—6). Zugleich geschieht es, daß die unzweideutig als „Umhang“ dargestellte Ägis des archaischen Vorbilds die Erscheinung eines geschlossenen Jäckchens annimmt, das am Gürtel endigt. Beide Umbildungen beginnen schon zu einer Zeit, als in der Gewandung die überlieferten Typen sich noch behaupten (E 1. 2 — Übergang D 3. 4).

In dem bisher betrachteten nacharchaischen Zeitraum sehen wir, wie das zäh festgehaltene Urbild erstarrt, darnach verflaut wird und zuletzt auch stilfremde Elemente aufnimmt. Eine Art Wiederherstellung, die offenbar mit der Einführung der Archonteninschrift erfolgte, ist besonders deutlich im Wechsel der Gefäßform (vgl. E 7 — AZ XXVII Taf. 24,2 — mit der Berliner Amphora Inv. 3980 Tafel II 2). Beim Palladion erstreckt sie sich auf die wieder mehr gedrungene Gestalt, auf strengere Form der Zickzackrandfältelung (bei übrigens besonders „phantastischem“ Verlauf) und auf das Gesichtsprofil. Von diesem ist bisher noch nicht die Rede gewesen, weil die Abbildungen dafür wenig ausgeben; sicher ist, daß die letzte Gruppe vor den Archontennamen (E 5—7) eine nicht archaisierende Gesichtsform aufweist — die freilich auch die „Schönheit“ des idealen Typus der Zeit absichtlich zu vermeiden scheint. Im Gegensatz dazu sucht das Profil auf der Berliner Amphora den Anschluß an Archaisches — mit der schräg vorspringenden Stirn-Nasenlinie und dem kleinen Kinn. Der Versuch ist als Ganzes nicht von Dauer. Nur die schwerere Proportion des Körpers erhält sich mindestens bis Polyzelos 367. Schon seit Asteios 373 kommt dann auch der reich gegliederte Kontur des rechten Beines wieder auf,⁷⁾ der seinerseits Bestand hat und zu den

⁷⁾ Falls nicht das Bild auf der Asteios-Amphora selbst durch Ergänzung getrübt ist. Archaismen in der Zeichnung des Gesichts gibt die Abb. der Monum. bei den zwei Niketes-Palladien, was ebenfalls an den Originalen nachzuprüfen wäre.

Wirkungselementen des manierten nach rechts gewendeten Palladions gehört.⁸⁾ — Unter Asteios treffen wir aber auch auf eine *Neuerung*, die nicht mehr aufgegeben worden ist: hier zum erstenmal treten die dekorativen Elemente an der Bekleidung völlig zurück und das vorher deutlich unterschiedene „Obergewand“ erscheint nach Form und Länge durchaus nur als ein *Überschlag* des Hauptgewandes. Bei dem späteren Typus mit der Rechtswendung und ohne Ägis findet sich eben diese Tracht unzweifelhaft dargestellt und gewiß ist schon seit Asteios nichts anderes gemeint gewesen. Weit bedeutsamer ist indes ein anderer Schritt, der mit dem Typus der Polyzelos-Amphoren noch ganz zuletzt vor dem Beginn des manierten Archaismus getan wird. Man mag diese Athena mit der ganzen älteren Reihe vergleichen: seit dem archaischen Urbild kommt die Körperform einzig in der Silhouette zum Ausdruck; die Linien im Innern dienen zu Zeiten der Faltenangabe, am Anfang aber und späterhin mehr und mehr nur dekorativen Zwecken. Im Jahr des Polyzelos ist zum erstenmal die flächenhafte Vorstellung durch eine körperliche ersetzt; die Falten des Überschlags schließen sich der Rundung des Körpers an, auch die Bogenlinie des Gürtels hilft mit, sie deutlich zu machen; und nach der Anordnung der Falten am Gesäß (die „Mittelbahn“ ist in der Zeichnung nach der Seite hin verschoben) ist offenbar beabsichtigt, diesen Teil in Schrägansicht zu geben. Damit kein Zweifel bleibe, erscheint als weitere Neuheit, daß das ausschreitende linke Bein gegen den Umriß des Rumpfes unterhalb der Gürtung absetzt.⁹⁾ Zum erstenmal ist erkennbar, auch wenn nichts weiter als das Gewand vom Gürtel abwärts erhalten wäre, daß die Figur vom Rücken her gesehen wird. Mit solcher Wiedergabe der körperhaft aufgefaßten, in bestimmter „Ansicht“ gedachten Gestalt ist das Vorbild grundsätzlich verändert. Wenn dabei doch auch noch altertümliche Züge bewahrt sind — außer der Einheit von Gewand- und Körperumriß das Nebeneinander gleichartig verlaufender Falten-schichten — so wirkt das in ganz anderer Art wie in der archaischen Kunst als Beschränkung; insbesondere das Falten-system, das ehemals ein „ornamentales“ Eigenleben führte, erscheint jetzt trocken und nüchtern, weil beim Künstler selbst die Vorstellung von frei fallendem Stoff hereinspielt und den ursprünglichen Sinn der überkommenen Kunstelemente aufhebt. —

Wir sind von der archaischen Zeit, vielfältigen Veränderungen folgend, wieder zu dem Punkt gelangt, an dem das Einsetzen eines neuen Stils vor allem das Interesse in Anspruch nahm. Schon das Datum, daß im Jahr des Charikleides 363 — im äußersten Fall drei Jahre früher — der manierte Archaismus auf den Preisgefäßen aufkommt, läßt uns klarer sehen in der Frage der *Entstehung* dieses Stiles überhaupt — wir urteilen sicherer darüber, als es durch bloße Kenntnis

⁸⁾ In diesem Punkt gibt es nochmals eine Schwankung im Jahre des Charikleides: bei frei abliegendem Gewand ist hier der Umriß des Beines nicht dargestellt.

⁹⁾ Vgl. Exkurs S. 83, 25: zur Amphora des Kittos; auf ihr fehlt dieser Zug nach dem Zeugnis der Abb.; wenn wir dieser trauen dürfen, so wäre ein weiteres Beispiel der Stetigkeit gegeben, mit der sich in der griechischen Kunst Veränderungen zu vollziehen pflegen: auch die „plastische“ Auffassung des Palladions wäre nur Schritt für Schritt aus der Silhouette hervorgegangen.

des nach rechts gewendeten Typus ermöglicht war.¹⁰⁾ Bei der Betrachtung der ganzen älteren Entwicklungsreihe hat sich jetzt noch ein besonders wertvoller Hinweis ergeben: unmittelbar bevor der neue archaische Stil auf den Preisamphoren erscheint, ist schon einmal, mit dem Typus der Polyzelos-Amphoren, das Palladion von Grund aus erneuert worden, ohne daß der Einfluß jener Manier im geringsten zu spüren wäre. Da man nicht annehmen wird, daß die manierierte Stilart damals noch nicht bestand — um wenig später ist sie auf das Palladion übertragen, gewiß nicht erst dafür erfunden worden — so müssen wir schließen, daß sie noch nicht lang bestand, daß sie noch nicht so weit durchgedrungen war, um als selbstverständlicher Ersatz des archaischen Stils zu gelten. Der weitere Verlauf bestätigt es, der manierierte war damals ein junger Stil, die Zahl der Werke noch nicht groß: als er auf das Palladion übertragen wird, fehlt offenbar ein konkretes Vorbild der streitbaren Athena — daher die schwankenden Versuche, die dem aus einem Guß geformten Bilde mit der Rechtswendung vorausgehen. Aus allen diesen Erwägungen werden wir die Entstehung des manierten Stils nicht allzuweit von seinem Erscheinen auf den Vasen abrücken. Wenn wir die Erfindung um 390 annehmen, hätte sie etwa zwei Jahrzehnte bestanden, bis sich ihr Einfluß beim panathenäischen Palladion durchsetzt: das Jahr 390 erscheint damit schon als ein recht früher Termin. Auch etwaige Zähigkeit im Bewahren des überkommenen Typus nötigt keinesfalls über den Beginn des IV. Jahrhs. hinaufzugehen. — Neben der einen Tatsache aber, aus der wir soeben die Folgerungen gezogen haben, liefert die Amphorenreihe eine negative, darum nicht weniger wichtige: daß vor dem Jahre des Polyzelos 367/66 nichts Vergleichbares in die Erscheinung tritt; der alttümliche Bildtypus fristet sein Dasein, keine Neuschöpfung archaischer Art hat ihre Spuren daran hinterlassen, und der Polyzelos-Typus ist ein Kompromiß. Wie sollen wir dies deuten? Dürfen wir daraus folgern, daß der ganze Zeitraum keine stilbildende Leistung auf archaischer Grundlage aufzuweisen hat? Das sagt nicht weniger als: dürfen wir glauben, daß die Geschichte des panathenäischen Palladions für die Entwicklung der archaisierenden Kunst charakteristisch ist — das Erzeugnis des Handwerks für die Geschichte der großen Kunst verwertbar? — Einstweilen bleibt es abzuwarten, inwiefern durch anderes Material die durch einen einzigen Längsschnitt gewonnene Vorstellung bestätigt oder geändert wird.

¹⁰⁾ Hauser, *Neuattische Reliefs* S. 158 ff. Furtwängler, *Meisterwerke* S. 204, 1. (Hauser: Entstehung kurz vor 350, Aufkommen auf den Vasen nach 350. Furtwängler: auf panathenäischen Gefäßen um 350, Entstehung schon längere Zeit vorher — aus Gründen, die von der panathenäischen Reihe unabhängig sind.)

DIE VIERGÖTTERBASIS DER AKROPOLIS

Die Basis Akr. Mus. 610¹⁾ — schlank, quadratisch im Grundriß, mit vier archaischen Götterfiguren in Relief auf den vier gleichen Seiten — ist ein griechisches Original. Darüber besteht Einigkeit.²⁾ Das Urteil stützt sich auf die hohe künstlerische Qualität der Figuren, außerdem auf Form und Ausführung der „lesbischen“ Blattwelle. — Auf einer erheblichen Zahl hellenistisch-römischer Marmorarbeiten kehren die Typen dieser Basis wieder. Auch ist das seit langem anerkannt, und der Standort des Originals auf der Akropolis von Athen schafft ja die günstigsten Bedingungen für ein solches Weiterwirken. Die Bedeutung des Falles liegt darin, daß die späteren „Kopien“ und „Umbildungen“ an dem Urbild selbst gemessen werden können. Solche Gelegenheit ist selten und ihr wissenschaftlicher Wert kaum je zu überschätzen — für die archaisierende Kunst aber ist die Möglichkeit, soviel ich sehe, bisher einzig in ihrer Art.

Ein erster Überblick wird zeigen, in welchem Umfang wir Gewinn erwarten dürfen. Für den Hephaistos bleiben wir auf das Original angewiesen. Zeus kehrt nur einmal wieder, etwas verkleinert, auf der Rundbasis Museo Torlonia 501 Taf. 128. Dagegen erscheint Her mes vielfach, doch immer in der gleichen Variante — Hauser Typus 1. Nur von der Athena gibt es wirkliche Kopien — soweit erkennbar Wiederholungen der Einzelfigur, die auch die Größe des Originals bewahrt haben; daneben eine große Zahl verschiedener Umbildungen, von denen eine, mit geschulterter Lanze, schon immer aufgefallen ist (Hauser n. 43. 46.). Einerseits also ist hier Einsicht in das Verfahren der Eklektiker zu gewinnen: in welcher Weise sie sich des Originals bedienen, wie viel sie uns davon überliefert haben und in welchem Grad sie noch zu selbständiger Verarbeitung befähigt sind. Für die Athena im besonderen aber dürfen wir auch Ergänzung des arg verstümmelten „Urtextes“ erhoffen, und diese Aufgabe soll uns zunächst beschäftigen.

Von den beiden Wiederholungen der Athena in der Größe des Originals (vgl. zum Folgenden Tafel VIII. IX) ist die eine bisher als solche nicht erkannt, die andere nicht nach Gebühr gewertet worden. Nur Matz betont bei der Besprechung des Reliefs am Capitol M-D 3641, daß auf der Akropolis eine „ganz genaue Replik“ gefunden sei; ein genaues Studium des römischen Exemplars ermöglicht allein der Abguß in Würzburg³⁾ — Tafel VIII 3 — da der Marmor hoch oben an der Nordwand des Senatorenpalastes eingemauert ist⁴⁾. Die zweite Kopie — nur ein Bruch-

¹⁾ Mon. Inst. VI 45. — Oe. Jahrb. 17 (1914) Taf. I, S. 128 f. (vgl. unsere Tafel VIII 1.)

²⁾ Oe. Jahrb. 17, 126 (v. Netoliczka). — Im Folgenden ist auf die Nummern von Hausers „Erster Gruppe“ und auf seine Typentafel I in den „Neuattischen Reliefs“ Bezug genommen.

³⁾ Inv. D 91, erwähnt von Hauser n. 45.

⁴⁾ Van Buren, Memoirs of the Amer. Acad. Rome III 1919 S. 96, 6 bezeichnet das Stück irrtümlich als stark beschädigt. v. Netoliczka Oe. Jahrb. 17, 125 A. 2 spricht ungenau von acht „nahezu gleichen Darstellungen dieser Athena“, während Hauser den Typus (4 auf seiner Taf.) und die Variante mit schräg gehaltener Lanze bestimmt geschieden hatte; die Nr. III der Liste Oe. Jahrb. 17, 125, 2 — eine Compilation Millins, — ist zu streichen.

stück — bildet die rechte obere Ecke an jenem absonderlichen, aus Piranesis Werkstatt hervorgegangenen „Pasticcio Albani“ (Cat. Villa Albani n. 991, Hauser n. 90, Helbig⁵ n. 1860). Seit die linke untere Ecke als wertvoller antiker Rest von Zoëga⁶) erkannt wurde, hat das Urteil über die Figur der rechten Hälfte — Tafel IX 3. VIII 2 — alle überhaupt denkbaren Wandlungen durchgemacht: sie gilt den Herausgebern Zoëgas als modern, dagegen seit der Bemerkung von Michaelis AZ 29 (1872) S. 138, 6 als echt und archaisch; dann beobachtet Helbig den wagrechten Schnitt in der Höhe des linken Handgelenkes und entscheidet sich dafür, daß der untere Teil allein antik sei. In Wahrheit ist nur der obere Teil antik — doch ohne den vorgestreckten Arm und die Kandelaberkrönung. Ein weiterer senkrechter Schnitt⁷) verläuft nämlich dicht links am Kopf; offenbar ist er hier mit Absicht (durch Zurichtung der Bruchfläche) in den Schatten des Profils verlegt, wie auch weiterhin geschickt verborgen. Alles was rechts davon liegt, also die „rechte obere Ecke“ im engeren Sinn, ist genaue Kopie — d. h. es stimmt in den Maßen und bis in zahlreiche Einzeltzüge mit dem Relief am Senatorenpalast überein, das seinerseits, bei vollständiger Erhaltung der Figur, zum Original auf der Akropolis in eindeutige Beziehung tritt. Dieser Befund ist es, der die Frage unabhängig von der Beurteilung des Stils zur Entscheidung bringt. Schon allein die Übereinstimmung der Maße⁷) mit denen des antiken Urbilds nötigt, den Oberkörper als gegeben anzunehmen. Daß er umgekehrt zu einem vorhandenen Unterkörper genau in dieser Größe hätte ergänzt werden können, wäre ein höchst unwahrscheinlicher Zufall. Endgültig ausgeschlossen wird die Annahme Helbigs durch die Tatsache, daß die Gewandmotive oberhalb der Schnitt- bzw. Bruchlinie genau den Typus der Viergötterbasis wiederholen, während sie jenseits, sobald nur irgendwie Gelegenheit ist, davon abweichen. — Einmal aufmerksam geworden, bemerkt man auch leicht, wie zuverlässig antik die nur am Exemplar Albani erhaltenen Stellen wirken (darin daß die Schulterlocken der r. Seite in den Kontur des Ganzen zu liegen kommen, ohne daß noch der Umriß der Schulter sichtbar wird, hat sich der Kopist genauer als der des capitolinischen Reliefs an das Original gehalten); man bemerkt weiter, wie vieles an dem Unterkörper bedenklich ist — der linke Fuß von völlig gleicher Art wie die ergänzte rechte Hand, der untere Saum des schrägen Mäntelchens geradezu verwildert gegenüber der stilgerechten Fältelung, wie sie der Würzburger Abguß der vollständigen Kopie uns bietet. Genaueres Zusehen läßt noch erkennen, daß die l. Hand schon von der Gelenkgegend an neu sein muß — die schmale Profilansicht der Hand suchen wir am Relief Albani vergebens und wirklich läßt die Photographie gerade da einen zweiten Riß, oberhalb des schräg über die Hand laufenden, erkennen. — Die Ergänzung ist zweifellos nach einem der Campanareliefs erfolgt, die zwei

⁵) Bassiril. Taf. 112 lks.; der Text von Zoëgas Mitarbeitern nach dessen Tod verfaßt. Die Ansicht, daß das Fragment echt griechische Arbeit ist, hat zuerst Michaelis ausgesprochen.

⁶) Auf Phot. Alinari 27585a gut erkennbar.

⁷) Maße der Athena vom Pasticcio Albani — in [] beigefügt die des Würzburger Abgusses: Kopfhöhe $12\frac{1}{2}$ [12] — Abstand innerer Augenwinkel bis hintere Ohrtangente: gut 6 [6] — Stirn (Haaransatz) bis Mund $6\frac{1}{2}$ [6,3] — Kinn des Gorgoneion wagrecht bis Chiton-Ende am Ärmel außen $19\frac{1}{2}$ [19,4] — Halsbreite quer: etwa 6 [6].

Frauen symmetrisch zu seiten eines Kandelabers darstellen — Tafel IX 1 nach einem Exemplar im Louvre⁸⁾); daß der Verfertiger sich dabei an die Aegis nicht gekehrt hat, ist bei dem ganzen Charakter des Machwerks nicht verwunderlich. —

Der Nachweis der zweiten Kopie hat uns etwas lange aufgehalten. Sie ist insofern wichtig, als wir zum erstenmal eine vollständige Anschauung von dem Kopf der Figur gewinnen, was umsomehr besagen will, als wir sonst von sämtlichen Köpfen der Basis nur unvollkommene und indirekte Kenntnis besitzen. Die Wiederholung am Senatorenpalast vervollständigt das Bild hauptsächlich durch die Form des Helmes und die untere Endigung der Lanze mit dem Sauroter. Im übrigen erweist sie sich als eine schlechte Kopie, nur geeignet, die Vorzüge des Originals umso stärker fühlbar zu machen. Man vergleiche die Linie des vortretenden Beines bis zur Zehe hinab: sie ist schlaff bei der Kopie, am Urbild von der Elastizität einer Degenklinge. Es ist nicht anders bei der Einziehung des Rückens und bei dem kühnen Gegenspiel des Brustkonturs, den die Nachbildung ganz ins Alltägliche verflaut hat, wenn hier nicht etwa spätere Überarbeitung vorliegt. Das Exemplar Albani macht einen besseren Eindruck (vom Brustumriß ist nur der untere Anlauf alt), vor allem aber ist die Oberfläche fast garnicht beschädigt und nicht einmal stark geputzt. Der Kopf zeigt einen unarchaischen Langschädel und eine Weichheit in der Wirkung der Haarmasse, die ebenfalls den späteren Ursprung deutlich werden läßt; dagegen ist das Motiv des Stirnhaares, das sich vor den Ohren etwas senkt, und auch die doppelte Belebung seiner Masse, durch plastische Wellen und darauf eingezeichnete kurzgewellte Längsfurchen, von archaischen Vorbildern übernommen; und besonders klar ist die Anlehnung an solche in der Bildung des Gesichts: schräg gestelltes Auge — in der Kopie kein Übergreifen des Oberlides! — ein wenig zum Lächeln verzogener Mund, dazu dickliche Nase und gerundetes Bäckchen. Die Ähnlichkeit mit einem anderen Werke ist so groß, daß wir einen Augenblick zu diesem abschweifen: am Kopf der Münchner Tyche (Glypt. 49) — Tafel IX 2 — finden sich alle die genannten Eigentümlichkeiten wieder zusammen (nur ist die Nase hier ergänzt), ja auch die gleiche Haarbehandlung, die Haartracht mit dem verschieden hohen Ansatz der Korkzieherlocken und die runde Scheibe als Ohrschmuck. Bei diesem statuarischen Werk aber hat man die archaisierenden Züge des Gesichts als Porträtzüge verstehen wollen.⁹⁾ Das wird durch den Nachweis eines Athenakopfes gleicher Art ausgeschlossen; und damit ist jener Ansicht, wir hätten es bei der Tyche mit einer römisch eklektischen Arbeit zu tun, der einzige nicht rein gefühlsmäßige Grund entzogen. Nach der Schlichtheit und der Originalität der plastischen Erfindung darf man die Kopie eines griechischen Werkes darin sehen, das durch die übereinstimmenden Züge zeitlich in die Nähe der Viergötterbasis verwiesen wird¹⁰⁾. Die Verwandtschaft der Statue

⁸⁾ = Campana, Opere in plastica Taf. CVII. Phot. Alinari 23778. — In der Bein- und Fußstellung dem Pasticcio noch ähnlicher: v. Rhoden-Winnefeld Taf. 21, 1, 121, 2; vgl. Taf. 9, 111, 1 und S. 212 f.

⁹⁾ Nach Brunn jetzt wieder Bulle, Archais. gr. Rundplastik S. 26 n. 50. Anders Furtwängler und (nach mündlicher Mitteilung) Wolters.

¹⁰⁾ Die Rückseite ist ebenfalls dieser Annahme günstig: in der ganz flachen und dennoch sorgfältigen Anlage, auch in der Gestaltung der breiten Masse des Nacken-

und des Reliefs erstreckt sich schließlich auch auf den Ärmel mit dem aufgenähten Längsstreifen und auf die Charakteristik des Chitonstoffes: bei dieser handelt es sich allerdings zunächst um Gleichheit der Kopistentechnik — wie ein archaisierendes Original aus etwa der gleichen Epoche gearbeitet ist, lehrt der Torso aus Athen — Tafel X 1. 3 Brit. Mus I 153.¹¹⁾ Der präzise Eindruck, der durch regelmäßigen Wechsel von scharf gerissenen Wellenlinien und muldenförmig eingetieften Furchen entsteht, ist ganz derselbe wie bei archaischen Originalen; die Technik ist derart gleich, wie es sich nur aus ununterbrochener Tradition erklärt. Die Kopisten versuchen die Wirkung wiederzugeben, aber mit der ihnen gewohnten Handhabung des Instruments — und so geschieht es unvermeidlich, daß sie die Wirkung „übersetzen“. Um die richtige Vorstellung vom Originalwerk zu gewinnen, müssen wir uns den Chiton nach dem Vorbild des Londoner Torsos behandelt denken, bei der Tyche sowohl wie an der Viergötterbasis — an dieser treffen wir auch wirklich die erwartete Technik: am Chiton über den Füßen, wo seine Oberfläche am Original ziemlich frisch erhalten ist.

Das wiedergewonnene Gesamtbild der Athena von der Viergötterbasis ist reich genug, um zusammen mit den Resten der drei anderen Figuren eine klare Anschauung von dem Archaismus des betreffenden Künstlers zu geben. Zu dem Kopf, dessen eigenartige Mischung überzeugend zu treffen offenbar über das Vermögen der Kopisten ging, kommt als nicht weniger bezeichnend die Art des Standes. Gegenüber der vielfach wiederholten Angabe, daß die Athena mit beiden Sohlen auftrete, kann mit voller Sicherheit festgestellt werden, daß die beiden Fersen vom Boden gelöst sind — auch an der Kopie in Rom und ebenso bei den drei anderen Figuren der Basis. Es ist aber eine sehr merkwürdige Haltung, weder Stehen noch Schreiten, am ehesten darf man sagen: ein Ausschreiten, bei dem die Füße nur tastend den Boden berühren. Um es verständlich zu machen, hat man mit Recht auf die naive Andeutung des Gehens verwiesen, die auf älterarchaischen Werken des ionischen Kulturkreises erscheint¹²⁾. Eine ähnliche Beziehung beim Motiv der Hände nachzuweisen, bleibt uns versagt, weil das Anfassen der Lanze und des Szepters nicht mit genügender Gewißheit überliefert ist. Nach dem Rest auf dem Würzburger Abguß legt Athena den Daumen und Zeigefinger an die Lanze¹³⁾; was uns aber besonders interessiert — ob die übrigen drei Finger abgestreckt oder gar in manierierter Weise abgebogen waren, erfahren wir nicht. Die Wahrscheinlichkeit ist für ein loses, nicht gezieltes Spiel der Finger — nämlich

haares, die nur leicht und örtlich von einem schmalen Band eingengt wird, ist so viel echt Archaisches bewahrt, wie ich es einem Archaischen römischer Zeit nicht zutrauen kann. — Der Eindruck der Vorderansicht wird wesentlich ergänzt durch einen nur auf der Dresdener Replik erhaltenen Zug: daß auch die Form des zurückstehenden Beins durch das Gewand hindurch fast in ganzer Länge erkennbar ist.

Schulterlocken in Korkzieherform schon an den Karyatiden des Erechtheion. — Die Manteltracht — wagrecht unter den Brüsten her gezogen — in freier Kunst, so viel ich sehe, in der 1. Hälfte des IV. Jahrh. aufkommend (Klagefrauen-Sarkophag).

¹¹⁾ Bulle S. 13, n. 17 hält mit dem Urteil zurück, da ihm nur die Abb. bei Clarac vorlag.

¹²⁾ L. Curtius AM 31 (1906) S. 166, 169. Edgar BSA V S. 66 Taf. 9. Man vergleiche auch den Aristonothos-Krater.

¹³⁾ Daß auch am Marmor nicht mehr erhalten ist, hat Amelung auf meine Bitte freundlichst festgestellt.

nach den Spuren am Original bei Athena und Zeus und nach dem Zeugnis der Wiederholung des Gottes mit dem Szepter, Torlonia 501, wo ein schlichtes Anfassen gegeben ist, wie übrigens auch bei der helmtragenden Hand der Athena.¹⁴⁾ — Um so deutlicher spricht die Gewandung. Die archaische Kunst kennt nicht das Gefühl für den frei fallenden Stoff; senkrechter Verlauf von Gewandsaum oder Faltenbahn bedeutet dort nicht, daß das Gewand dem Eigengewicht folgend diese Linie bilden muß; sie hat keinen anderen Sinn als die Kanneluren der Säule — das Aufstreben der Masse zu betonen. Daher gibt es andere Faltenlagen, die dem Gesetz der Schwere zuwiderlaufen — so die Mantelzipfel an den Seiten der Berliner archaischen Göttin AD III 39, die stattdessen dem Liniensystem der vom Rücken her über den Arm gezogenen Falten zugeordnet sind, und ähnliche Motive häufig auf Vasenbildern z. B. bei Gelagerten auf der Kline¹⁵⁾: wie sonst die Senkrechten das Aufstreben so sollen diese Schrägen das Hingestrecktsein der Gestalt anschaulich stärken. Der Künstler der Viergötterbasis muß diese Eigenart des archaischen Gewandes empfunden haben, er nimmt sie in sein Werk hinein, so wie den tastenden Schritt und den stark und wechselnd geschwungenen Körperumriß. Aber er läßt etwas völlig Neues, in anderer Weise Belebtes daraus entstehen: die Eigenbewegung, die in archaischen Faltengruppen sich leise regt, hier wird sie offen sichtbar gemacht; frei hängende Gewandteile werden von unbekannter Kraft in Schwingung versetzt, vom Körper scheinbar abgestoßen — dieselbe Kraft gibt dem Kontur die vielfältig wechselnde Bewegtheit und läßt endlich die Füße der Gestalt gegen alle natürliche Möglichkeit sich vom Boden heben. Für alles hat die archaische Kunst die Anregung gegeben, doch nicht wie man auch gemeint hat, im besonderen die letzte Stufe dieser Kunst¹⁶⁾ — von dorthier ist nur das System der dicht gehäuften Falten übernommen — die Ausdrucksformen einer sehr viel älteren Epoche müssen auf den Künstler eingewirkt haben: neben dem tastenden Schritt ist es die Schwellung des Oberschenkels und die sonst unerhörte Energie, mit der das Knie sich steift, die gerade auf ältesten Beispielen der „orientalisierenden“ Menschenbildung ihre Parallelen finden: keine Gestalt kommt darin dem „Zeus“ (Oe. Jh. 1914, 128) so nahe wie der Hermes auf einem melischen Gefäß: Ephim. 1894 Taf. 14¹⁷⁾.

✱

Die späteren Abwandlungen unserer Typen lassen allesamt den Geist der ursprünglichen Erfindung, wenn auch in verschiedenem Grad, vermissen. Selbst der

¹⁴⁾ Die angebliche Verdickung des Stabes oberhalb der Hand des Zeus, woraus man einen Thyrsos und die Deutung auf Dionysos erschlossen hat, besteht nur auf der Abb. der Monumenti. Was der Zeichner so wiedergab, sind sicher nur Spuren der Finger. — In der Anordnung der Figuren sehe ich eine Anspielung auf die Geburt der Athena.

¹⁵⁾ Mon. Inst. X 37a. Murray Designs Taf. 6, 22. JHS 1919 Taf. 2.

¹⁶⁾ Hausers Annahme (Neuatt. Rel. S. 168 f.) einer gesteigerten Geziertheit am Ende der archaischen Epoche, die er mit der Künstlerschaft des Kalamis in Beziehung brachte, war eine reine Konstruktion, die in der geschlossenen Entwicklung, wie wir sie besonders durch die Vasen kennen, keine Stelle hat. Dennoch ist die These besonders von französischen Gelehrten aufgenommen und sogar weiter ausgestaltet worden: Collignon-Thraemer II S. 703 ff. Sal. Reinach in Mon. Piot II 1895 S. 62 ff. Picard, Rev. arch. 1912 II S. 73.

¹⁷⁾ Die konkave Linie des vorderen Beinkonturs fast bei allen Figuren dieser Vasengattung: Buschor² Abb. 53. 54. Später vereinzelt: JHS 1884 Taf. 40. 42.

am leichtesten faßbare Träger jenes Geistes, der ausdrucksvolle Kontur, ist verschwunden und so der Abstand von dem archaischen Stilcharakter erheblich vergrößert bei der weitestgehenden Umbildung der Athena — derjenigen mit geschulterter Lanze, die in der Regel einem Zug von vier Göttern eingereiht ist.¹⁸⁾ Sie weicht auch in Einzelheiten ab: die Aegis gibt sie mit ungezacktem Umriß, einen korinthischen Helm an Stelle des attischen, sie vereinfacht die Faltengruppen am Überschlag und am Chiton unten, über den Füßen; am schwersten wiegt aber der Unterschied in der Bildung der Brust, die in stark verkürzter Schrägansicht erscheint, und die Auffassung des Schritts: wie er hier ganz real als ein Gehen auf den Zehenspitzen gedacht ist. Überhaupt soll es anschaulich ein „Zug“ von Göttern sein — daher auch das veränderte Motiv der Lanze; und nicht weniger deutlich wie der Typus der Athena ist der des Hermes der neuen Absicht angepaßt, wenn auch mit einfacheren Mitteln: hier ist kein Zweifel, daß er vorwärts schreitet, seine Chlamys fliegt daher entschieden weiter als bei dem Urbild zurück (ihr vorderer linker Saum ließ aber auch schon am Original einen Streifen des Oberschenkels unbedeckt — die Abb. der Mon. ist auch darin ungenau).¹⁹⁾ — Zu einem Zug gehören mehr als zwei Teilnehmer, und es sind darum gewiß die Gestalten von Apollon und Artemis als ursprüngliche Bestandteile der Komposition zu betrachten. Wie aber schon bei den ersten zwei Figuren der eklektische Charakter offen zutage liegt, so erhebt sich auch die Leistung bei diesen folgenden nur zu sehr bescheidener Selbständigkeit. Die Artemis ist nicht viel mehr als eine Wiederholung der Athena ohne Helm und Aegis, die Frisur und die fackelhaltende Hand sind vom Hermes übernommen, die Hand auch beim Apollon schon benutzt; dieser steht zu dem viel kopierten Typus des Dreifußbraubes in dem gleichen Verhältnis wie die Artemis zur Athena; wer an der Abhängigkeit zweifelt, sei auf die Form des Lorbeerkranzes hingewiesen und auf die drei verschiedenen langen Korkzieherlöckchen vor dem Ohr beim Apollon des Dreifußbraubes, die wenigstens auf dem Berliner Relief 893, nicht so deutlich auf der Rundbasis im Salone des Capitolinischen Museums wiederzufinden sind. — Unter der Masse auch der geringeren Handwerkszeugnisse des V. und IV. Jahrhs. ist kein Beispiel solcher Entlehnung und äußerlichen Zusammensetzung, sodaß sich die Bestandteile restlos auseinanderlegen lassen. Daß aber diese oberflächlich eklektische Art auch nicht erst der Kaiserzeit

¹⁸⁾ Vier Figuren erhalten: [beigefügt ist jeweils in cm die Höhe der Figuren]

1. Delos, BCH 19 (1895) 478. [etwa 36]

2. V. Albani 988. Zoëga Bassiril. Taf. 100. — Unsere Tafel XIII. [66]

Fragmentiert:

3. Mailand 75. Hauser 46. Rev. arch. 1916 I S. 29. He. Ath., l. und r. Bruch. [27]

4. Vatican Chiaramonti 10 Taf. 32. Rest des He., Ath., l. und r. Bruch [mit Fußleiste 68]

5. Berlin 893 (von der Langen Insel bei Smyrna) Ap. Art., l. Bruch. [67]
Auslese aus dieser Reihe:

6. Petersburg 330. He. Ath. Art. JHS IX S. 39 [etwa 68]

7. Museo Capitol. Salone 1a Taf. 65. He. Ap. Art. (Rundbasis). [68]

8. Louvre 442. Hauser n. 1 S. 7. Ma.-Amphora des Sosibios. Hermes. (Artemistypus des Korinthischen Puteals; die übrigen Figuren nicht archaische.) [21,5]

¹⁹⁾ Nach freundlicher Mitteilung Val. Müllers ist der Tatbestand am Abguß mit Sicherheit erkennbar.

angehört, scheint durch den Fund einer Replik auf Delos erwiesen,²⁰⁾ wo wir nach den Katastrophen von 88 und 69 v. Chr. wenn auch noch Bewohnung, so doch keinerlei Wohnungsluxus mehr erwarten dürfen. Das Exemplar wirkt zwar „hellenistisch“ im Ornamentalen und in der Erscheinung der Athena, indessen ist es eine recht unbedeutende Arbeit — der Archaismus der Falten ist schwächlich bei der Athena, ihre Brust mit der Aegis aus reiner Nachlässigkeit hier in Vorderansicht gegeben, die auf die Hüfte gelegte Hand des Hermes mit der stark differenzierten Fingerhaltung verträgt sich schlecht mit der steifen Geziertheit der anderen Hand. Das Stück ist also selbst wohl schon ein Ableger der neuattischen Werkstatttradition, keineswegs eine treue Wiedergabe der eklektischen Neuschöpfung, während diese in dem Relief Albani (Tafel XIII) in den Hauptzügen korrekt, wenn auch völlig leblos, nachgebildet ist. Für den Typus des „Viergötterzugs“ gewinnen wir durch das delische Exemplar als Terminus ante quem das Jahr 69 v. Chr. Um 100 möchte ich bis auf weiteres die Tätigkeit der betreffenden Bildhauerschule ansetzen.

Andere Varianten der Athena sollen nur kurz charakterisiert werden. Die Frage des Stammbaums, der vielverzweigten Abhängigkeit, bietet das meiste Interesse dabei. Auf der Rundbasis Torlonia 501 Taf. 128 treffen wir die eben besprochene Umbildung der Athena²¹⁾ — Gewand, Aegis und Helm in derselben Weise wie bei dem Viergötterzug von dem Urbild auf der Akropolis abweichend, dagegen ist das Motiv der senkrecht gehaltenen Lanze von diesem beibehalten oder vielmehr wieder aufgenommen. Es handelt sich um das vereinzelte Beispiel einer solchen Kombination, das nicht ein Zwischenglied darstellt, sondern von dem Typus des Viergötterzuges abhängig ist. Der Zeus der gleichen Rundbasis steht mit dem Original, soviel wir sehen, in engerem Zusammenhang; doch ist der Umriß noch weit mehr verflaut als bei der Kopie der Athena am Senatorenpalast und die Figur für Einzelheiten z. B. der Gesichtszüge kein zuverlässiger Zeuge. — Die Gestalt einer geflügelten Athena auf dem doppelseitigen Relief, das in der Ringmauer der Akropolis verbaut war (Oe. Jahrh. 17, 1914 S. 122), ist von anderer Art als die „neuattische“ Massenware; wie schon der Fundort nahelegt, ist sie unter dem unmittelbaren Eindruck des Originals entstanden; sie gibt es nicht ohne Frische wieder, doch flüchtig und ohne die Absicht, in Einzelheiten genau zu sein — es entsteht dabei kein neuer Typus neben dem ursprünglichen, der sich seinerseits zur Wiederholung eignete. — Von ähnlicher Frische, aber im Geschmack völlig verändert, ist eine Figur auf dem Fragment einer Rundbasis, die sich im römischen Kunsthandel befand²²⁾ — Tafel X 2 — die Figur ist gestreckt, durch den hoch sitzenden Gürtel

²⁰⁾ Oben Anm. 18 n. 1; auf die Bedeutung für die Geschichte der archaisierenden Kunst hat Perdrizet hingewiesen: BSA III 156; vgl. dazu BCH 19 (1895) S. 491 f. (Couve). Im gleichen Haus u. a. gefunden: a. a. O. S. 477 ff. fig. 4, 6 oder 7, 11. — Gegen die These von der völligen Verödung der Insel wenden sich Dürrbach BCH 26, 490; Löwy, Oe. Jahrh. VIII 1905 S. 273, 20. Vgl. auch Karo, Anz. 1914, 157 über ein in der 2. Hälfte des I. Jahrh. v. Chr. wieder aufgebautes Stadtviertel. Für das Haus im Norden des Heiligen Sees, in dem unser Relief gefunden ist, besteht keinerlei Verdacht, daß es nach der Katastrophe von 69 wieder benutzt worden wäre.

²¹⁾ Die Figur ist allerdings nur aus der Zeichnung in Welckers Zeitschrift bekannt (Taf. 3 n. 11). Nach eben dieser ist die Zeichnung bei Hauser, Typus 4, gefertigt.

²²⁾ Phot. verdanke ich Arndt. Höhe etwa 1 m. Vor der Athena her ein Gott, wohl Hermes mit dem Kerykeion (in der L.), — für den Typus kenne ich keine Analogie.

noch schlanker gemacht; sie hat eine Aegis von singulärer Kleeblattform²³⁾ und eine andere gezierte Haartracht erhalten, und der Gewandstil ist teils in den Motiven verändert, teils naturalistisch umgestaltet; trotz allem ist aber der Zusammenhang mit der Viergötterbasis nicht zu verkennen, und in dem gestrafften vorderen Bein-
kontur zeigt der Künstler sogar Verständnis für das Temperament des Urbildes. Diese Abwandlung steht noch in hellenistischer Tradition, im Gegensatz zu dem Viergötterzug Delos-Albani, ohne daß sie deshalb früher entstanden sein mußte. Sehr auffallend ist die ganz verschiedene Proportion: neben der hoch aufgeschossenen Gestalt wirken die vier Götter des delischen Reliefs untersetzt und sogar entschieden kleiner als die der Basis auf der Akropolis: man wird darin eine Absicht sehen müssen — den Zug der Götter im Gegensatz zum Zeitgeschmack den wirklich altertümlichen Werken anzugleichen.

Eine letzte Umbildung der Athena, die wir zu betrachten haben, — diesmal im Gegensinn gegeben — findet sich auf dem „Capitolinischen Puteal“. Ada von Netoliczka hat das Verdienst, den Zusammenhang erkannt zu haben (Oe. Jahrb. XVII 125, 3). Von dem Schwung des Originals ist hier nichts geblieben, aber der Verfertiger hat sich an mehr Einzelheiten gehalten als bei irgend einer der zuvor besprochenen Umbildungen beobachtet werden konnte — außer im Gewand und den Attributen auch in der Haartracht (nur die Falten des Überschlags sind zu einer Gruppe vereinfacht, dafür am Chiton über den Füßen die zwei „Bahnen“ vom Original übernommen). Eine so ängstliche Nachbildung, die man doch durchaus nicht als Kopie erkennen soll, möchte ich erst in römischer Zeit für möglich halten. Indes ist von den übrigen Figuren des Puteals nur der Ares in einer Wiederholung nachzuweisen: auf dem Relief Ny Carlsberg 37 (Arndt Tafel 20 oben) zusammen mit Typen eines anderen Kreises²⁴⁾, und wir gelangen also zu der Folgerung, daß ein gut Teil dieser Gestalten von dem römischen Künstler erfunden sein muß: ihre Einförmigkeit, der Mangel an originellen Motiven, fügt sich gar nicht schlecht zu dieser Annahme. Damit wird aber die Meinung ausgeschlossen, das Capitolinische Puteal sei Kopie eines griechischen Werkes, nur eben geringe, den Stil verflauende Kopie.²⁵⁾ Nach der Komposition des Ganzen wie der Einzelfigur ist es vielmehr das Erzeugnis eines römischen Ateliers. Eben damit erklärt sich auch gut, daß es nicht weitergewirkt hat — denn das vereinzelte Wiederauftauchen des Ares läßt einstweilen nur auf ein gemeinsames Vorbild schließen. Die Entstehungszeit des „Puteals“ das übrigens doch wohl ursprünglich Basis oder Altar gewesen ist — wird am ehesten nach den Köpfen, besonders dem des

²³⁾ F. Wagner weist mich auf die Aegis als Schildschmuck hin: Schreiber-Sieglin I Taf. 22, und auf das rein dekorative Gebilde: Pergamon VII 2 n. 397. Aus solchen könnte recht wohl die wie angeklebt wirkende Aegis des Reliefs entstanden sein. Nachträglich bemerke ich das Gorgoneion auf dem Schildbügel eines Giganten am pergamenischen Altar: Pergamon III 2 Taf. 8; der Umriß kommt da der Aegis unseres Reliefs ganz nahe.

²⁴⁾ Vgl. Arndt im Text zur angef. Taf., und unten Cap. III Anm. 8 S. 59. Der unbärtige Kopf des Ares am Capitol. Puteal ist ergänzt; s. Anm. 26.

²⁵⁾ Furtwängler Mw. S. 205.

Poseidon zu bestimmen sein ²⁶⁾); flavische Zeit ist mir das wahrscheinlichste, hadrianische das späteste mögliche Datum. —

Das eigentlich Fördernde der aus der ganzen Reihe der Abwandlungen gewonnenen Erkenntnis ist dies, daß die Unterscheidung von Kopie und hellenistisch-römischer Neuschöpfung für den Typenkreis der Viergötterbasis bestimmt festgelegt werden konnte. An einer möglichst großen Zahl solcher Einzelfälle dürfen wir hoffen, das Gefühl für den Abstand zwischen echter und interpolierter Überlieferung mehr und mehr zu entwickeln. Für ein weiteres Beispiel wenigstens, bei dem die Analogie sich zwanglos aufweisen läßt, soll hier das Ergebnis einer solchen Scheidung dargelegt werden (vgl. dazu Beilage 4). Es handelt sich um die neuattischen Typen Hauser 10—13 und ihren Anhang, bei denen Hauser (S. 171) geringere Kenntnis der Eigentümlichkeiten archaischer Kunst mit Recht hervorgehoben hat. Nur insofern liegt der Fall weniger günstig, als das Original hier nicht erhalten ist, die Gruppe der „Kopien“ also hypothetisch bleibt. Sie ist vertreten durch das Relief im Louvre, Froehner 205 — Tafel XVIII 1 — ²⁷⁾ und durch ein Fragment, das von der Universitätsammlung in Freiburg i. B. neuerdings erworben wurde ²⁸⁾ — Tafel XVIII 2. Aus der Zusammenstellung der beiden Kopien (siehe unten S. 92), die übrigens auch in den Maßen übereinstimmen, ²⁹⁾ ergibt sich die ursprüngliche Komposition; dargestellt ist Dionysos im kurzen Gewand, gefolgt von den Horen der vier Jahreszeiten. Neben den zahlreichen mehr oder weniger genauen Wiederholungen dieser Figuren hatte schon Hauser die Spur einer Umbildung der einen von ihnen festgestellt: die sonderbar „verdrehte“ Haltung der Hore des Herbstes und ihr auffälliges Mantelmotiv erscheinen ähnlich auf einer Zeichnung des Pighianus (Hauser n. 49). Vermutlich die ganze Figurenfolge ist auf einem bisher nicht beachteten Relief erhalten, das sich ehemals in der Sammlung Pourtalès-Gorgier befand — Tafel XII 1 = Beilage 4 oben r. (nach dem Cat. von Dubois 1841 S. 1, n. 48). ³⁰⁾ In ihr zeigt sich die römische Erfindungsarmut im Gegensatz zu dem reichbelebten Rythmus und der durchgeführten Charakteristik

²⁶⁾ Die Ergänzungsangaben von H. Meyer in Winckelmanns Werken, Geschichte der Kunst III 2, § 16 Anm. 685, und die des engl. Katalogs sind unvollständig. Ergänzt sind auch die Köpfe des Ares, der Artemis und Hestia — wie aus der Abb. unmittelbar hervorgeht: Mus. Capit. Catalogue Stuart Jones Taf. 29 (u. a. endigt die Lanze des Ares am Bruchrand); was hier am Kopf der Artemis und Hestia als ergänzt verzeichnet ist, sind nachträgliche Flickungen der modernen Teile. Die Zeichnungen im Bero-linensis und Pighianus habe ich nicht verglichen; Hauser S. 61 stellt fest, daß der Kopf der Aphrodite ursprünglich zurückgewendet war.

²⁷⁾ Cat. somm. 968, siehe Beilage 4, Nr. I 1. Abguß in Berlin F-W 434, wovon Valentin Müller für mich die Maße abgenommen hat.

²⁸⁾ Ich habe das Stück bei Hartwig in Rom gesehen, von dem ich auch Phot. erhielt. Ergänzende Angaben und Maße verdanke ich Buschor.

²⁹⁾ Diese Tatsache ist der Annahme, daß ein griechisches Original wiederholt ist, günstig, ohne freilich den Ausschlag zu geben. Mit größerer Bestimmtheit würde eine Abweichung im Maßstab für neuattische Entstehung sprechen: bei der Vervielfältigung der damals geschaffenen Varianten hielt man sich an die Größe nicht gebunden — ein Beispiel die Repliken des „Viergötterzuges“, oben Anm. 18.

³⁰⁾ Auktion dieser Slg. Paris 1865. Wie mir Arndt mitteilt, kam das Stück in die Slg. Czartoryski (Cat. von de Witte, Paris 1886, S. 155, n. 151). Während der Drucklegung erhielt ich durch die Freundlichkeit P. von Bienkowskis dessen Schrift über „Antiken in Goluchow“ (polnisch, nicht im Handel), sowie genaue Angaben über den Erhaltungszustand des Reliefs: s. Beilage 4, zu II 1.

der Jahreszeiten beim Typus Louvre-Freiburg. So wie die Hore des Herbstes von dort entlehnt ist, läßt sich die Herkunft auch der übrigen Gestalten nachweisen. Der Dionysos im langen Gewand mit Kantharos und Thyrsos ist offenbar nicht für einen „Zug“ komponiert; möglich also — da er auch öfter allein wiederholt ist — daß er als Einzelfigur, unabhängig von dem Gefolge der drei Frauen, entstand — aber wie dem auch sei, es ist einfach wieder die Athena der Viergötterbasis, ohne Aegis und mit leichter Umsetzung des Gewandstils und sonstigen unvermeidlichen Änderungen.³¹⁾ Die erste Frau ist im wesentlichen eine Wiederholung des Dionysos (wie sie mit zwei Fingern den Zipfel seines Mäntelchens faßt, kann vom Bildtypus des Reigens der Nymphen mit Pan übernommen sein: s. T a f e l XVI 1); die dritte endlich ist eine recht dürftige „Neuschöpfung“ — leicht aus der ersten durch die Hinzufügung des hoch sitzenden Gürtels und das allbekannte Heraufziehen des Kleides mit der linken Hand entstanden zu denken. Die Unselbständigkeit dieser attributlosen und kaum benennbaren Gestalten wird noch besonders einleuchtend, wenn wir den anderen Dionysos und die „Jahreszeiten“ vergleichen. Das Exemplar im Louvre ist als Arbeit unerfreulich, die Replik in Freiburg macht aber einen wesentlich besseren Eindruck; entscheidend ist die Wirkung des Ganzen, wie sie durch die Zusammenstellung der Repliken wiedergewonnen wird (s. Beilage 4). Es ist nicht zu viel gesagt, daß uns mit der Ergänzung durch die fünfte Figur das Werk erst wieder geschenkt wurde: mit einemmal versteht man den Sinn der ganzen Folge, die schlanke Gestalt der Sommerhore wird Mittelpunkt und zugleich Höhepunkt der Bewegung, die von dem festeren Schritt und dem teilweise wiederholten Umriß der ersten und letzten Gestalt zusammengehalten ist. Das Relief der „Borghesischen Tänzerinnen“ ist dem Wesen nach verwandt — ein weiteres, aber auch das einzige sonst noch bekannte Beispiel einer Frieskomposition, die fünf verschieden bewegte Gestalten zur geschlossenen Einheit zusammenfaßt; eine Replik, in Gipsabgüssen weit verbreitet — T a f e l XVII 3 —, deren Original indes verschollen ist³²⁾, macht den Eindruck griechischer Marmor-

³¹⁾ Von der Ansicht M. Biebers (Jhrb. 1917, S. 25), es sei die Nachbildung eines voraeschyäischen Typus, weiche ich damit erheblich ab.

³²⁾ Das Stück ist bisher von der Wissenschaft außer Betracht gelassen worden — anscheinend weil man eine moderne Umarbeitung darin sah. Ich wage es als antik abzubilden — um damit den Widerspruch hervorzulocken oder vielleicht eine Nachricht über den Aufenthalt des Originals.

Das verschollene Exemplar weicht von dem Borghesischen (Louvre 1612. Hauser, Text zu Br-Br Taf. 598, letzte S.) in folgenden Hauptpunkten ab: alle Köpfe zeigen einen anderen Typus und eine andere ausdrucksvolle Haltung — sie sind im Louvre ergänzt; die 2. Figur von r., im Louvre „wacklig ponderiert“ (Hauser), ist richtig ins Lot gebracht; die Pilaster, deren Kapitelle dort mit den Köpfen der Figuren in gleicher Höhe erscheinen, sind auf dem verschollenen Relief höher hinaufgezogen, und statt der Phantasiebildung (Käuzchen zu Seiten eines „Wollkorbs“) sind hier korinthische Pilasterkapitelle — und zwar in leicht andeutender Marmortechnik — gegeben. In allen diesen Punkten — nur die Kapitelform wird vielleicht auszunehmen sein — ist die Version des verschollenen Exemplars vorzuziehen, und ich sehe keine Möglichkeit, sie einem modernen Bearbeiter zuzuschreiben. Übrigens ist außer der Proportion auch die Relieffhöhe eine andere als im Louvre: die Gestalten stehen kräftiger plastisch vor dem zart gegebenen Hintergrund. (Ein Arm, der lk. der mittleren Figur, ist eine schlechte Gipsergänzung; das Gesicht der 2. von r. ist bestoßen — es mag dahin gestellt bleiben, ob die Verletzungen auf das Marmororiginal zurückgehen.) — Wiederholung und Benützung der einzelnen Typen und des Ganzen in früheren Jahrhunderten seit der Renaissance ist vielfach nachgewiesen: vgl. Hauser zu Br-Br 598, S. 5 (dazu kommt

arbeit, besonders in den Köpfen. Hier nun sind im Gegensatz zu dem schlechten römischen Relief des Louvre deutlich lysippische Proportionen zu erkennen. Dem Wirkungskreis — im weitesten Sinn — dieses Künstlers der intensiv gesteigerten Bewegung möchte ich auch das Relief der Jahreszeiten zuschreiben; womit gesagt sein soll, daß beide Reliefkompositionen nicht ohne die von Lysipp ausgegangene Anregung entstehen konnten — und ebenso wenig in allzu weitem Abstand davon; ich möchte sie darum nicht viel später als 300 ansetzen.^{32a)} Der Reliefstiel des archaischen Werkes bringt insofern eine Neuerung, als er zwar noch das Ausdrucksmittel des Konturs verwendet (besonders am Unterkörper von „Frühling“ und „Winter“), daneben aber in weitgehendem Maße Rundung und Tiefenentwicklung der Gestalten zum Ausdruck bringt. Der eklektische Bildtypus Pourtales-Gorgier ist wohl erst in römischer Zeit entstanden; auch er ist offenbar kopiert worden: Reste des Dionysos und der ersten Frau in Klagenfurt³³⁾, der zwei letzten Frauen in Würzburg — Tafel XII 5 —. Die neuattische Massenware hat dann mit Vorliebe Auszüge aus beiden Figurenfolgen kombiniert — und nur dabei ist auch einmal (Rundbasis in Wilton House, Tafel XI 2. 3) Dionysos in langem Gewand mit zwei Horen der anderen Gruppe zusammengeraten (vergl. auch Tafel XI 1. XII 2—4).

✱

Ist aber die Wirkung der Viergötterbasis auf die Epoche der klassizistischen, von griechischen Vorbildern genährten Kunst beschränkt? Ist nicht auch der Eindruck, den das Werk oder vielmehr seine Kunstart auf die Zeitgenossen gemacht hat, zu verfolgen? Die Zeugnisse dafür sind nicht zahlreich. Stellt man aber die „Hebe“ auf der schmalen Seite der Basis von Epidauros — Tafel XVI 2³⁴⁾, Athen N. M. 1425 — mit der Athena der Viergötterbasis wie mit den abgeleiteten Figuren der Artemis (Hauser Typus 3, unsere Tafel XIII) und des Dionysos (H. 10³⁵⁾ — Tafel XII 1. 2) zusammen, so zeigt sich abermals eine weitgehende Übereinstimmung in Haltung und Gewandmotiven, aber es wird auch klar, wie ganz anders

Mon. Piot XIII S. 106). Durch keinen dieser Fälle wird unsere Darlegung erschüttert, allemal ist enger Anschluß an das Borghesische Relief offenkundig.

Von der neuen Grundlage aus stellt sich das Verhältnis zu Hausers neuattischen Horen (Br-Br 598 I.) anders dar, als es Hauser erschienen ist. Seine sehr berechtigte Kritik an dem Relief Borghese hat gegenüber dem verschollenen Exemplar keine Geltung; vor allem aber können die in der Erfindung nächstverwandten Gestalten (die 2 nach r. gewendeten Tänzerinnen des Typus Borghese und die mittlere und r. Hore Br-Br 598) nicht mehr dem gleichen Meister des IV. Jahrh. oder auch nur der gleichen Schule zugeschrieben werden. Damit wird es fraglich, ob sie überhaupt auf verschiedene griechische Vorbilder zurückzuführen sind. Die untersetzten Gestalten des neuattischen Reliefs und dazu die Kennzeichen spätpraxitelischen Stils in den Köpfen — diese Mischung wird sich im IV. Jahrh. kaum fixieren lassen. Die Folgerung liegt nahe: die Hauserschen Reliefs rücken in die Reihe der römisch eklektischen Neubildungen ein. (Ebenso urteilt jetzt W. Klein, Vom antiken Rokoko S. 148 f., während seine Meinung über das Borghesische Relief mit der hier dargelegten durchaus unvereinbar ist.)

^{32a)} Vier Horen, als Jahreszeiten charakterisiert, sonst zuerst belegbar durch den Bericht des Kallixenos vom Festzug des Ptolemaios II.: Roscher s. v. Horai Sp. 2732.

³³⁾ Mir durch die Freundlichkeit Val. Müllers bekannt, der mir eine Skizze sandte.

³⁴⁾ Svor. Taf. 68, Br-Br. 564.

³⁵⁾ Gezeichnet nach der größtenteils modernen Figur auf dem Neapler Krater (Beilage 4 Nr. III 3). Ebenso Hauser Typus 11. 12.

in griechischer Kunst eine solche Anregung aufgenommen wird. Dort Übertragung der leeren Form, während hier der schöpferische Gedanke erlebt und weitergetrieben ist. Der Beinkontur der Athena und selbst des Zeus auf der Akropolis wirkt zahm und „natürlich“ neben den überbogenen Gelenken dieser Göttin; die Gewandzipfel, in die Länge gezogen und zugespitzt, geben für den Umriß eine unruhig zerflatternde Begleitung ab, welcher Eindruck durch das hinzukommende Streifenmäntelchen noch verstärkt wird. Dabei sind doch auch hier die Fersen beider Füße nur eben gelöst, sodaß von Zehengang nicht gesprochen werden kann, und die leidlich erhaltene linke Hand läßt keine gespreizte Fingerstellung erkennen — was beides unsere Beobachtung an der Viergötterbasis bestätigt: Zehengang und übertreibende Zierlichkeit des Fingerspiels scheinen erst einer späteren Epoche eigentümlich zu sein — das Relief der Jahreszeiten ist bisher das früheste Beispiel dafür.

Indes die Epoche des behandelten Hauptstückes selbst ist im Vorangegangenen noch nicht festgelegt. Ihr wendet sich zuletzt noch unser Interesse zu. Die Möglichkeit einer genauen Datierung beruht in erster Linie auf der Form des lesbischen Kymations. Man hat eine besonders nahe Verwandtschaft mit dem Ornament des Tempels von Tegea zu erkennen geglaubt³⁶⁾. Indes erweist sich die Form an der Basis als weniger vorgeschritten, und der Tempel von Tegea ist selbst keineswegs genau datiert. Die allgemeine Entwicklung der Blattform geht dahin, daß die Blattspitze allmählich länger ausgezogen, der Umriß zwischen Spitze und größter Breite mehr und mehr konkav geschwungen erscheint. Am Erechtheion ist kaum erst die Andeutung solcher Weiterbildung gegeben, aber auch das Kymation der Viergötterbasis zeigt sie noch nicht sehr weit getrieben: das Blatt verbreitert sich noch fast unmittelbar von der Spitze aus; an der Basis von Epidauros ist die Spitze ein wenig mehr ausgezogen und am meisten innerhalb dieser „Reihe“ am Tempel von Tegea — dementsprechend hier der herzförmige Umriß am deutlichsten ausgeprägt. Die Anordnung nach dem einen Kennzeichen der Ornamententwicklung läßt sich aus dem, was der Figurenstil lehrt, recht wohl stützen. Die „Hebe“ von Epidauros erwies sich uns als Fortbildung des Stils der Viergötterbasis, und die Giebelskulpturen von Tegea wird man wenigstens nach dem Ausdruck der Köpfe für jünger halten als den Kopf des thronenden Gottes an der Basis von Epidauros.³⁷⁾ Wir kommen also wieder auf dieselbe Reihenfolge — nach dem Figurenstil wie durch Vergleichung des Ornaments. Wenigstens für die Basis von Epidauros aber gibt es noch bestimmteren Anhalt. Sie ist der Stilstufe nach etwas älter als die Bildwerke des Mausoleums. Die Gestalt der stehenden Göttin findet ihre Parallelen nicht, wie man gemeint hat, in den Musen von Mantinea, sondern am Sarkophag der Klagefrauen. Hier kehren die gleichen Gewandmotive wieder und derselbe Gewandstil, für den eine noch verhältnismäßig flächige Faltengebung charakteristisch ist

³⁶⁾ A. v. Netoliczka a. a. O. 128 f. mit vorzüglicher Abb. des Kymations der Basis; das von Tegea am besten: *Ποικιλιά* 1909 Taf. Z'1 (AM 1880 Taf. 3c unbrauchbar). — Die Einsicht in die oben dargelegte Gesetzmäßigkeit der Entwicklung verdanke ich Gesprächen mit C. Weickert.

³⁷⁾ Svoronos Taf. 126. — Die stehende Göttin ist wiederholt auf dem Relief Vat. S. d. Muse 493 (Helbig³ 259) Phot. Anderson 3941; zum mindesten die linke Hand mit dem schräg vor dem Körper gehaltenen Szepter darf man darnach ergänzen.

— ohne ausgeprägte Wulstformen, wie sie die Reliefs von Mantinea aufweisen. Diese glaube ich darum mit Sieveking und Buschor von den Klagefrauen trennen zu müssen und glaube sie in der 2. Hälfte des IV. Jahrhs. entstanden³⁸⁾, die Basis von Epidauros — und die Klagefrauen — etwas vor der Mitte des Jahrhunderts, noch vor der Entstehung des Mausoleums-Stiles. Von solcher Grundlage aus dürfen wir schließlich nach dem absoluten Datum der Viergötterbasis fragen. Ein gewisser Abstand vom Erechtheion ist gefordert; von 390 an wird man die Form der Blattwelle für möglich halten. Zwischen der Erfindung der Athena aber und ihrer Umgestaltung zur „Hebe“ von Epidauros mögen wohl zwanzig Jahre liegen — damit erhalten wir, von der Entstehung der Hebe gegen 350 ausgehend, als spätesten Termin für die Basis auf der Akropolis das Jahr 370. Daß die so gewonnene Datierung, zwischen 390 und 370, derjenigen ganz nahe kommt, die wir für den Beginn der archaisischen Manier aus der Reihe der panathenäischen Amphoren erschlossen haben, mag noch eben angemerkt sein. Die Viergötterbasis muß darnach eines der Werke sein, in denen dieser Stil zuerst in die Erscheinung tritt — das ist vortrefflich im Einklang mit dem Verständnis des Künstlers für das archaische Vorbild und mit der Selbständigkeit der Neugestaltung.

IIc

REIGEN DER NYMPHEN MIT PAN

In einem dritten Fall bieten sich wiederum andere Bedingungen der Erkenntnis. Eine archaisierende Darstellung der Nymphen, die im Reigen mit Pan einen Altar umtanzen, ist in vielfacher Abwandlung erhalten.

Zunächst die Liste (A—D nennt der Berliner Katalog der Skulpturen zu Nr. 712):

Die ganze Komposition ist erhalten auf:

- A. Relief im Louvre Nr. 962 (Froehner, Notice de la sculpt. 1869, Nr. 289). Phot. Alinari 22761. — Herkunft nicht angegeben. — Tafel XIV 2.
- B. Marmor-Amphora in Neapel, Ruesch Nr. 282. Hauser, Neuatt. Rel. S. 39, Nr. 55. Abb. u. a.: Mus. Borb. VII 9 (genügend in Bezug auf die Komposition — Gerhard A. B. 45 unbrauchbar). — Aus Stabiae¹⁾ — Tafel XV 1.
- C. Relief in Berlin Nr. 712. Aus Slg. Grimani („nach dem Material — weißer Kalkstein — vielleicht aus Dalmatien?“).

Rest der zweiten Nymphe und des Pan auf

³⁸⁾ Vgl. Münch. Jahrb. 1912 II S. 125. Der Datierung ans Ende des Jahrhs. soll damit nicht das Wort geredet werden. Die Zugehörigkeit zum Werk des großen Praxiteles bleibt bestehen. Aber die These, daß die Schöpfung der Jugendzeit des Künstlers angehöre, scheint mir unbeweisbar. (Ganz ähnliche Anschauungen begründet vortrefflich Rodenwaldt RM 34, 1919, S. 68 ff.)

¹⁾ So nach Guida Ruesch; der dortige Verweis auf Docum. ined. IV S. 201 n. 46 ist indessen irrig, unter dieser Nummer ist der Krater Hauser n. 49a (Ruesch 284) beschrieben. Hausers Angabe „aus Herculaneum“ geht offenbar auf Winckelmann zurück (Nachrichten von den neuesten herculanischen Entdeckungen, an H. Füßli 1764 — ed. Fernow II S. 203), doch macht mich Wolters darauf aufmerksam, daß W.s Bericht den Fundort Stabiae keineswegs ausschließt.

D. Relief-Fragment im Brit. Mus. Nr. 1344. Aus Knidos „Temple of the Muses“. — Tafel XV 2.

E. Relief-Fragment in Parma. Heydemann, 3. Hall. Winckelm. Progr. S. 44, 2 — Dütschke V 940 (vom Pan nur der nach links flatternde Zipfel des Fells erhalten). Herkunft nicht angegeben — Velleia? Marmor sicher italisch (weiß, an Alabaster erinnernd und ganz feinkörnig, im Bruch dunkle Ader sichtbar). — Tafel XV 3.

Rest der dritten Nymphe auf

F. Relief-Fragment in Konstantinopel, Mendel II 463. Aus Lindos, bei den dänischen Ausgrabungen auf der Akropolis gefunden²⁾ — Tafel XIV 1.

Erste und zweite Nymphe (und Spuren des Pansfelles):

G. Relief-Fragment — Original verschollen; Gips in Würzburg (Inv. D 146) aus M. Wagners Besitz. — Tafel XVI 1.

C, in Berlin, ist für unsere Untersuchung von untergeordnetem Wert. Nur die Komposition im großen und ganzen ist übernommen, völlig verändert sind Stil und Anordnung der Gewänder, im besonderen auch die Erscheinung des Pan, der hier bocksbeinig gegeben ist, nackt und das Fell im Rücken, in der Rechten die Syrinx³⁾ erhebend — in all diesem von A, B und D verschieden. Eine schwache Spur von archaisierender Faltengebung wie die steife Mittelfalte am Mantel der ersten Nymphe genügt gerade zur Bestätigung, daß auch dieser entfernte Ableger schließlich doch in dem gleichen archaistischen Urbild wurzelt. Der Arbeit nach wird man das Stück wohl besser als barbarisierend-hellenistisch wie als provinzial-römisch bezeichnen.⁴⁾

Die übrige Reihe gewinnt dadurch an Bedeutung, daß sich die Entstehungszeit der meisten Wiederholungen bestimmen läßt; ungewiß bleibt sie nur bei der Replik aus Lindos (von Mendel als neuattisch bezeichnet). — A, im Louvre, zeigt die typische Erscheinung eines attischen Votivreliefs des IV. Jahrs., was die Umrahmung angeht und die Art, wie die Figuren darin eingefügt sind. Etwas genauere Datierung erlauben einige nichtarchaische Faltenmotive; es sind „Blasenfalten“, ziemlich straff gespannt, wie sie am ähnlichsten an spätpraxitelischen Gewandfiguren auftreten (große und kleine Herculanerin, Conze Grabrel. Taf. 153, 807), also gewiß erst in der 2. Hälfte des IV. Jahrs. handwerksmäßig nachgeahmt werden.⁵⁾

²⁾ Herr Prof. Blinkenberg hat mir gütigst nähere Auskunft sowie eine Photographie übermittelt mit der Erlaubnis zur Veröffentlichung. — Mendel II 462, am Aufgang zur lindischen Akropolis gefunden, ist von größerem Maßstab und zeigt einen anderen archaischen Typus, den zu identifizieren mir nicht gelungen ist.

³⁾ Sie ist von der jüngeren Art mit ungleich langen Röhren. Über den Zeitpunkt des Aufkommens dieser Form gehen die Meinungen auseinander: vgl. Dar.-Saglio s. v. syrinx S. 1598, 2 (Th. Reinach); v. Wilamowitz Jhrb. XIV 1899 S. 57. Furtwängler Ann. Inst. 1877 S. 215 (auf den Wernicke bei Roscher s. v. Pan Bezug nimmt). Verändert ist auf C auch der Altar.

⁴⁾ Die Inschrift führt nicht weiter; Herr Prof. P. Kretschmer hatte die Freundlichkeit, mir zu bestätigen, daß sie sinnlos ist — wie der Berliner Katalog angibt — und nicht etwa einer un griechischen Sprache angehört.

⁵⁾ In der verstoßenen Figur ganz rechts werden wir den Stifter zu erkennen haben, der etwas kleiner gebildet ist — in dem Rind, dessen Kopf wohl erhalten, das Opfertier (vgl. die seltsamen Ausdeutungen als „Satyr mit Pedum“ bezw. „Amor“ in den Katalogen des Louvre); auffällig bleibt, daß die adorierende Hand hinter der

D, aus Knidos, ist an der Höhe des Raumes über den Figuren als hellenistisch erkennbar; dazu stimmt der Vorhang als Hintergrund und die „landschaftliche“ Staffage in Gestalt eines Palmstamms (?). Auf der Amphora in Neapel (B) finden wir die Gruppe als Teil eines größeren Frieses, der ein Musterbeispiel einer neuattisch-eklektischen Dekoration darstellt, und in die gleiche Epoche wird das Fragment in Parma (E) durch die Marmorart gewiesen. Neben dem Reliefsplitter aus Lindos, F, mit seiner zierlichen, aber etwas trockenen Arbeit erweist sich das nur im Abguß bekannte Exemplar G als ungleich frischer und kühner in der Meißelführung — ja es wird alsbald klar, daß dieses kleine verschollene Werk allen anderen Wiederholungen voranzustellen ist. Den manierierten Archaismus, der darin aufs entschiedenste ausgeprägt erscheint, kennen wir von der „Hebe“ der Basis von Epidauros, deren Entstehung wir noch in der ersten Hälfte des IV. Jahrhs., vor der Ausbreitung „praxitelischer“ Gewandtypen, glaubten annehmen zu müssen (oben S. 29 f.). Das bedeutet zunächst, daß das Exemplar zeitlich den übrigen vorangeht. Daß es aber auch die beste, dem Original in der gesamten Durchbildung am nächsten kommende Überlieferung darstellt, macht ebenso der unmittelbare Eindruck glaubhaft mit seiner intensiven Lebendigkeit, wie auch jede genauere Vergleichung immer wieder darauf hinführt.

Die überaus seltene Möglichkeit, die Veränderung eines Bildtypus durch mehrere Jahrhunderte zu verfolgen, rechtfertigt es, daß die Untersuchung hier ins Einzelne geht. — Wenn wir die sechs archaischen Wiederholungen nebeneinander betrachten, sondern sich zunächst zwei Arbeiten griechischer Hand (A und D) von der sonst belegten Fassung ab. Der Fall liegt einfach bei dem Fragment aus Knidos (D): die mittlere Nymphe, im ganzen fünfmal erhalten, trägt nur hier den Gürtel über dem schräg umgelegten Obergewand, der schräge Saum läuft umgekehrt wie sonst von l. nach r. aufwärts, an der l. Seite des Oberkörpers ist ein doppelter Zickzacksaum gegeben, sodaß das Gewandstück hier offen gedacht sein muß. All diese Veränderungen stehen mit der echtarchaischen Tracht im Widerspruch, wir dürfen sie dem hellenistischen Bildhauer zuschreiben, der mit dem überlieferten Typus aus der Erinnerung frei geschaltet hat. Dabei ist indes der archaisierende Gesamtcharakter festgehalten. — Auf dem Relief im Louvre (A) ist er verflaut — die Abweichung liegt im Stilistischen, während die sachlichen Motive ziemlich vollständig beibehalten sind. Die Milderung des Archaismus ist zum Teil bedingt durch die Elemente des freien Stils, nach denen wir die Entstehungszeit zu bestimmen suchten; sie werden zur Belebung leerer Flächen hinzugefügt, daneben geschieht es auch, daß altertümlich steife Faltenmotive den frei bewegten des späteren Stils genähert werden, so an dem abliegenden Dreieckzipfel im Rücken der ersten und dritten Nymphe (vgl. B. F. G); der Fältelsaum schräg über die Brust der

benachbarten Nymphe verschwindet und daß die Unterkörper von Mann und Rind durch eine Felspartie verdeckt sind — Andeutung felsiger Landschaft? Um den Feldaltar hier ein Zweig mit Weinblättern. — Für die Verdoppelung der Architravleiste mit gleicher Breite der beiden Streifen finden sich nicht sonderlich viel Beispiele: EA 1230 = Svor. 36 (1333), EA 1219 = Svor. Taf. 40 l. unten (1376) vom Ende des IV. Jahrhs.; die einfache Form des Pilasterkapitells, lks. seitlich gut erhalten (glattes lesb. Kyma und Deckplatte) scheint mir eher ein etwas früheres Datum zu empfehlen.

dritten Nympe (B. F) ist ebenso vermieden wie bei der mittleren die Angabe des Chitonstoffs durch feine parallele Wellenfurchen (vgl. E. G). In der gleichen Richtung liegt es, daß der übertrieben geschwungene Beinkontur der ersten Nympe, wie er auf G erscheint, bei A durch eine normale Streckung ersetzt ist. Offenbar ist hier das originelle Motiv verflacht — nicht daß umgekehrt die temperamentlose Fassung von A (und B) erst durch den Künstler von G zu neuartiger Wirkung gesteigert wäre. Bestätigt wird es dadurch, daß doch auch dem Künstler von A der eigenartige Kontur bekannt ist: bei der dritten Nympe hat er ihn bewahrt. So ist ja überhaupt die archaisierende Erfindung im Ganzen noch deutlich fühlbar. Indes sind noch weitere Einzelzüge in bezeichnender Weise verändert. Statt der schmalen vom Körper sich lösenden Zipfel bei der Ersten auf G und B, findet sich auf A eine steiflinige Zickzackbahn; und die Hand der Nachfolgerin, die sonst das äußerste Ende eines solchen Zipfels mit zwei Fingerspitzen anfaßt, muß hier in Ermangelung eines Zipfels in den Stoff der Randfältelung greifen. Es ist nicht zweifelhaft, daß dieses ungeschickte Motiv von dem auf B und G bezugten abhängig ist, das sich so viel besser der durchweg lockeren Verbindung des Reigens einfügt.⁶⁾ — Bleibt die Verdoppelung des Zickzacksaums im Rücken der dritten Nympe (auf A) — nach der bisherigen Erfahrung werden wir auch hier dem etwas mehr differenzierten Faltenmotiv, das durch B und F bezugt ist, den Vorzug geben.⁷⁾

Nach allem scheint es, daß auch der Künstler des Louvre-Reliefs nicht bewußt das Original umgebildet hat — wie der des knidischen arbeitet er aus der Erinnerung, und das Ergebnis zeigt, daß gerade die archaisierenden Züge sich ihm nicht eingeprägt haben.

Für die übrigen Exemplare hat die Vergleichung ergeben, daß sie sich ziemlich genau an das Urbild halten. In Bezug auf die Marmoramphora B ist das insoweit einzuschränken, als der Kontur ausdruckslos geworden ist (die vorgeneigte Haltung der Eckfigur ist vielleicht infolge der dekorativen Verwendung im Fries in eine mehr aufrechte verwandelt). Dagegen erweist sich G nicht nur in Einzelheiten als treu, in dieser Replik allein ist auch der energische Linienrythmus bewahrt, der es erlaubt, das Stück unmittelbar neben eine Originalarbeit des IV. Jahrhs. zu stellen (Tafel XVI). Wenn wir darnach auch in dem verschollenen Relief eine griechische Arbeit zu erkennen haben, so ist die Folgerung unvermeidlich, daß hier wirklich einmal eine „Kopie“ aus der Blütezeit griechischer Kunst vorliegt; es ist nur eine sehr viel bessere, als der Klassizismus sie zu liefern vermochte — unter dem unmittelbaren Eindruck des Originals mag dem griechischen Bildhauer diese Nachschöpfung gelungen sein, in die alle wesentlichen Eigenschaften des Originals eingegangen sind. Dieser Fall ist überaus selten. Vorstufen dazu

⁶⁾ Dieses Handmotiv ist verwertet bei dem Relieftypus Pourtalès-Gorgier, Replik in Ny Carlsberg (oben S. 26 f. Tafel XII 1. 2). Die linke Hand der ersten Tänzerin des „Reigens“ zieht mit ähnlicher Fingerhaltung einen Gewandzipfel nach aufwärts; sicher ist dies auf G (nach frdl. Mitteilung Bulles), auf A, B und C ist nur die „Geste“ übrig geblieben.

⁷⁾ Zweifelhaft bleibt die ursprüngliche Bildung des Saumes schräg über die Brust der 2. Nympe — Zickzack auf A, D, G, glatter schmaler Streifen auf B und E; die Haube bei der gleichen Figur nur auf E. Ich neige dazu, beidemale die neuattische Version zu verwerfen.

sind umso häufiger: Benutzung von Vorbildern ohne Absicht des „Kopierens“ gehört zum Werkstattbetrieb des griechischen Kunstgewerbes; und gerade auch auf Votivreliefs, zu denen unser Fragment gehören wird, finden sich Beispiele genug, in denen ein Typus auf den Gesamteindruck hin nachgebildet ist. —

Wen etwa diese Beurteilung von G noch nicht völlig überzeugt, der sei darauf verwiesen, daß der Vergleich der Reliefbehandlung wie auch der Gesamtkomposition nochmals denselben Schluß nahelegt. Auf den „neuattischen“ Wiederholungen (B.E) ist alle Tiefenwirkung nach klassizistischer Art ins zeichnerisch Flächenhafte umgesetzt;⁸⁾ „augusteische“ Campanareliefs (z. B. v. Rhoden-Winnefeld S. 213, Taf. 63, 1) seien als Vertreter der gleichen Reliefart angeführt. Wie dagegen auf G (und D) die Gestalt der mittleren Nymphe zurücktritt gegen das kräftigere Relief des Pan und der ersten Nymphe, das ergibt sich ungezwungen aus dem Vorwurf — dem Tanz rund um den Feldaltar, und ist darum als das Ursprüngliche zu betrachten. Aber auch nach der Breite zeigt sich die Komposition mehrfach verändert: auf A ist die Gruppe ziemlich eng zusammengedrängt, auseinandergezogen auf B⁹⁾; auf G erscheint die Komposition locker und gleichwohl zur Einheit zusammengefaßt — daher diese Wiederholung abermals den Preis erhält. Wir haben nachgerade so viel „echte“ Züge darin gefunden, daß sich die Frage aufdrängt, worin sie überhaupt vom Urbild unterschieden war. Nur Weniges ist faßbar. Außer daß das Original ohne Zweifel verkleinert ist (Höhe der Figuren 22, im Louvre 36—38 cm), scheinen die Gesichtstypen „verschönert“; auf der Marmoramphora B haben sich Spuren einer mehr archaisierenden Bildung, u. a. in dem vorspringenden Kinn erhalten. Im übrigen darf wirklich G als maßgebend für unsere Vorstellung von dem Urbild gelten. Die rechte Hälfte der Komposition, wie sie durch A, B, F bekannt ist, haben wir uns in eben solchem Grade belebt zu denken, im Rythmus der Linien wie in der Plastik des Reliefs. — Eine sehr wertvolle Ergänzung liefert dann noch B, nämlich den Kopf des Pan. Überhaupt ist dessen Gestalt hier am vollständigsten erhalten, und die Bildung ist eigenartig genug, um den Gedanken auszuschließen, daß sie dem Neuattiker zugeschrieben werden könnte. Der Kopf stimmt weder zu dem silensartig breiten Gesicht der archaischen Kunst¹⁰⁾ noch zu der Bocksgestalt, die im Lauf des vierten Jahrhunderts den idealen Jünglingstypus des späteren fünften verdrängt hat, am meisten erinnert sie an einen Typus des Zeus Ammon (Chiaramonti-Ince)¹¹⁾ durch die Art, wie edel menschliche und tierische Züge

⁸⁾ Besonders an der Plastik des Panselles ist es noch zu erkennen — wie der Zipfel flach über den Körper der Nymphe hingeführt ist; auf D und G ist er abgebrochen, ohne auf der linken Hälfte der Figur Spuren zu hinterlassen.

⁹⁾ Die dritte Nymphe faßt, um überhaupt in Verbindung zu bleiben, eine Tatze des Panselles, was offenbar die Folge des Reigens verwirren mußte. Das Richtige ist auf A erhalten.

¹⁰⁾ Winter, Typen der figürl. Terracotten I 220, 2—4; nachwirkend im V. Jahrh. I 220, 5 und 221, 1.

¹¹⁾ Furtwängler, Statuenkopien, Ak. Abh. XX 3 S. 563 ff. Amelung, Vat. Chiaram. Nr. 144. — Ich halte an der von Furtwängler vertretenen Deutung auf Zeus Ammon fest auf Grund der Münzen von Kyrene; vgl. besonders Gardner, Types Taf. 9, 26 = Head-Svoronos, Hist. num. Taf. 34, 4, wo ein Querwulst über der Stirn gleich dem des vatikanischen Kopfes angenommen werden muß, damit die Widderhörner horizontal, wie man es hier sieht, ansetzen können. Die kyrenäischen Münzen geben dem Kopf auch niemals tierische Ohren, die menschlichen sind nur zuweilen vom Haar

gemischt sind. Dieses Werk gehört noch der Tradition des V. Jahrh. an; dazu paßt, daß auch der Körper des Pan auf unserem Relieftypus eine Gestaltung aufweist, die bisher nur aus dem V. Jahrh. bekannt ist — nämlich mit menschlichen Beinen, die erst in der Gegend des Fußknöchels in die breiten Hufe des Pferdes übergehen.¹²⁾ — Damit ist nun nicht nur die Vorstellung von dem Urbild glücklich abgerundet, es ist auch für dessen Entstehungszeit ein neuer Anhalt gefunden. Wir glaubten, die älteste und beste Wiederholung, G, vor der Mitte des IV. Jahrh. ansetzen zu müssen; durch den Panstypus sehen wir uns veranlaßt, das Original selbst sogar ziemlich weit gegen den Anfang des Jahrhunderts hinaufzurücken. Aber hindert daran nicht die Beziehung zur Basis von Epidauros? Sie setzt allerdings der Datierung Grenzen: beide Werke dürfen nicht durch einen allzu großen Zwischenraum getrennt werden. Doch wird die Figur der „Hebe“ gleich dem Athenabild der panathenäischen Amphoren nicht eine der führenden Leistungen gewesen sein, durch die der betreffende Stil Ausbreitung gewann. Die gesteigerte Elastizität des Umrisses — gesteigert gegenüber der Athena der Viergötterbasis — paßt besser zu den lebhaft bewegten Gestalten des Reigen als zu dem starren Ausschreiten bei der Hebe; es ist denkbar, ja wahrscheinlich, daß diese Manier auf die matte Bewegung übertragen wurde, nachdem sie für die Tanzenden geschaffen war. Es ist — um es völlig klar zu sagen — möglich, daß der Nymphenreigen und die Viergötterbasis bald nacheinander und im gleichen Kunstkreis entstanden sind, während das Relief von Epidauros als eine auch zeitlich spätere Fortbildung aufgefaßt werden muß.

Indes, es ist diesmal nicht das Wichtigste, daß wir für die im ersten Viertel des IV. Jahrh. auftretende archaische Stilart ein weiteres Beispiel gewinnen — die Bedeutung liegt in dem Kunstwerk als solchem: es ist eine Komposition von origineller Kraft, der als Gesamterfindung kaum ein Gleiches an die Seite zu stellen ist. Ziehen wir den Kreis sehr weit: unter den erhaltenen Reliefbildern der Nymphen, Chariten und anderer Tänzerinnen ist sonst keines, das wirklich den „Reigen“, die Bewegung rings um den Altar, zur Darstellung bringt; statt dessen bieten sie sich schreitend, in wiegendem Tanzschritt, ja in wirbelndem Tanz — doch stets die einzelne in gleicher Richtung hinter der andern her. Eine Ausnahme: ein Motiv aus Megara, von geringer Arbeit (Athen N. M. 1446, Svor. Taf. 73 = EA 1254, 8), gibt die Figuren in verschiedener Tiefe; es kann aber nach der sachlich unklaren Anordnung keine selbständige Erfindung sein — ist vielleicht ein entfernter Nachklang unseres archaischen Bildtypus selbst. — Wollte man aber, um die im Relief so ungewöhnliche Anordnung zu erklären, ein Vorbild aus der Malerei annehmen, so würde dort gerade die Art der Komposition als eine Beschränkung wirken, die beim Relief als Kühnheit erscheint; wenn gemalt, ginge der Reigen gleichsam auf der Reliefbühne vor sich, während wir in der Reliefdarstellung von dem Raum

bedeckt; es ist also durchaus möglich, daß die menschliche Bildung des Ohres am Kopf Chiaramonti auf das Original zurückgeht, statt daß sie erst im Zusammenhang mit der Weglassung der Hörner vom Kopisten an die Stelle der tierischen gesetzt worden wäre.

¹²⁾ F—R Taf. 115 (streng-schön). Anz. 1892 S. 166, drei „Pane“ bei der Anodos der Kora (frühester „schöner“ Stil). Winter, Typen figürl. Terracotten I 220, 5.

und seiner wirklichen Tiefe in viel höherem Grade abstrahieren. Wir dürften ja auch nicht die Gestalten im Gemälde nach der Tiefe auseinander gezogen denken: ihre gegenseitige Beziehung ist zu eng, der Rythmus des Ganzen zu sehr an die Wechselwirkung der Bewegungen — daran z. B., daß eines der Mädchen gerade so hinter dem Pan hervorkommt — gebunden.

Erkennen wir also mit erhöhter Bestimmtheit das Erzeugnis schöpferischer Begabung — wie erklärt sich dann das archaistische Element? Was kann einen Künstler von solchem Rang veranlaßt haben, überkommene Formen in sein Werk mitzuverweben? — Die griechische Kunst hat Nymphen, Chariten, Horen in der reichsten Fülle wechselnder Erscheinungen gestaltet; unter ihnen gibt es archaisierende, eine verhältnismäßig geringere Zahl, und auch sie aus vielfach verschiedenartiger Empfindung und Formvorstellung hervorgegangen. Werden wir aus diesen weitere Einsicht für die Entstehung des Reigenbildes gewinnen?

Die Betrachtung lohnt auch schon an sich. Das gemessene Schreiten, dem sonst wie einem Bann die archaistischen Figuren unterworfen sind, ist hier bereichert durch die rythmische Bewegung der Personen. Die Möglichkeiten der Stilmischung sind damit vervielfältigt.

Besonders umfangreich ist allerdings die Gruppe derjenigen Werke, die bei einer Aufreihung gleichartiger Figuren auch nur die allerschlichteste Form des Tanzschritts geben. Auf einem Relief in Slg. Barracco, n. 176¹³⁾, mit der Inschrift Δεξιππα Νυμφαισιν — Tafel XVI 3 — ist es ein Zehengang mit gestreckten Beinen, vom „Götterschritt“ nur durch die etwas lockeren Knie und durch die Neigung der Gestalten nach vorwärts unterschieden. Ebenso einfach und ein wenig steif wirkt das gleichmäßig wiederholte Händereichen und wie die letzte Gestalt mit der freien Hand den Überschlag ihres Gewandes faßt; Abwechslung nur insofern, als die mittelste den Kopf zurückwendet. Die archaistische Stilisierung, die außer im Gewand auch in den Gesichtszügen zu spüren ist, erscheint hier unvermittelt neben Figuren von völlig freier Bildung; das erklärt sich am besten, wenn der Dreiverein als fertiger Typus übernommen wurde. In der Tat erscheint die gleiche Gruppe — flüchtig und im Gegensinn gegeben — auf einem Brunnenrelief mit Weihung an Isis, Louvre 36¹⁴⁾ — Tafel XVII 2 — nach dem Charakter der Inschrift aus römischer Zeit. Die Gruppe spielt hier formal nur ungefähr die Rolle wie auf Münzen das „Beizeichen“¹⁵⁾; der archaistische Stil ist wiederum auf sie beschränkt. Die Übereinstimmung mit den Nymphen Barracco (nur das Auftreten des vorgesetzten Fußes mit voller Sohle wirkt verschieden, während das

¹³⁾ Cat. von 1910. Nicht bei Helbig, Coll. Barracco. Amelung-Helbig³ n. 1117.

¹⁴⁾ Röm. Mitt. XII 1897 S. 146 (Löwy). In der Hauptfigur ist doch wohl der gelagerte Herakles zu erkennen (anders Petersen bei Löwy a. a. O.) nach dem Typus, der mit zahlreichen kleineren Abweichungen in eben dieser Epoche häufig wiederkehrt: in seiner linken wahrscheinlich Flöten (auffallend lang und dünn), daneben der Umriß des Tierfelles deutlich erkennbar. Vgl. das Motivbild der Nymphen neben dem gelagerten „Hercules invictus“ auf einem Relief aus Madara (Bulgarien) Anz. 1911 S. 367 in Sofia (Nat.-Mus.). — In Theben (wo das Relief in einer Kirche eingemauert gefunden wurde) wird man auch ohne die geläufigen Attribute Herakles erkannt haben.

¹⁵⁾ Ähnlich, nur Oberkörper der Nymphen sichtbar: Motivrelief Ny Carlsberg 231 = Hartwig, Bendis Taf. 1—2 (datiert 329/8); nur Köpfe: Athen N. M. 1459 (EA 1244) aus Eleusis. Vgl. Reisch, Festschr. für Benndorf S. 142.

Umwenden des Kopfes bei der mittleren wiederkehrt) ist groß genug, um auf die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes hinzuführen. Und es scheint, daß dieses Vorbild sich in einem boeotischen Heiligtum befunden hat. Das Relief des Louvre stammt nach zuverlässiger Nachricht aus Theben ¹⁶⁾, und auch bei dem Relief Barracco läßt sich boeotische Herkunft wahrscheinlich machen: die Endung des Namens der Weihenden (Dexippa) ist unattisch, in Boeotien möglich ¹⁷⁾; der anmutige aber etwas zahme Vortrag des Figürlichen stimmt gut zu dem Gesamteindruck der Terracotten von Tanagra — wenn man ihnen attische oder myrinäische gegenüberstellt. Damit ist auch ein gewisser Anhalt für die Datierung in frühhellenistische Zeit gegeben; wegen des weich gerundeten Kopftypus beim Hermes und der Proportion der Nymphen (kurzer Oberkörper bei sehr langen Beinen) wird man kaum über das Jahr 300 hinaufgehen wollen. Die Inschrift kann alsdann sehr wohl gleichzeitig mit dem Relief entstanden sein ¹⁸⁾. — (Eine Bestätigung der boeotischen Herkunft des Typus durch die Münzen ist, soviel ich sehe, nicht zu erreichen: sehr nahe kommt eine Prägung von Tanagra mit dem Kopf des Augustus auf der Vorderseite ¹⁹⁾ — doch der Stil ist, wo erkennbar, nicht archaisch.)

Den Dreiverein archaisierend neben frei bewegten Gestalten zeigt auch ein Votivrelief in Athen, N.M. 1966 (Svor. Taf. 136), im Stadtteil südlich der Akropolis gefunden. ²⁰⁾ Es ersetzt das Vorüberschreiten durch ein Stehen in Vorderansicht — ein „Stehen“ allerdings mit leicht gegrätschten Beinen, das wohl Tanz bedeuten soll, — unglückliches Mittelding, das aber auch bei Chariten und Nymphen im freien Stil auf einem griechischen Votivrelief aus Herculeum zu belegen ist. ²¹⁾ Der Stil ist bei dem athenischen Fundstück voll ausgebildet „hellenistisch“; die Gürtung noch höher als beim Relief Barracco, besonders bezeichnend das weite Gewand, das von den schmalen Schultern aus nach unten die Gestalten immer breiter werden läßt. Wir wissen nicht, wann genau sich dieser Geschmack durchgesetzt hat, und zumal für Athen ist das datierte Material zu spärlich, um eine bestimmtere Festlegung als ins III.—II. Jahrh. — doch in jedem Fall später als das Relief Barracco — zu erlauben. Der Archaismus ist bei dem jüngeren Stück wesentlich gemäßigt; während auf dem Weihgeschenk der Dexippa die Gewandung unterhalb des Gürtels von den archaisierenden Elementen beherrscht wird, bleibt hier nicht viel mehr als eine flüchtige Erinnerung, in der Steifalte mitten vor dem Unterkörper und in dem gelegentlich abliegenden spitzen Zipfel des Überschlags. Das Motiv,

¹⁶⁾ Rangabé, *Antiqu. hell.* II n. 1213 (RM XII S. 146, 3). Die Stelle abgedruckt in Roschers *Lex.* s. v. *Jsis* Sp. 529.

¹⁷⁾ Der zugehörige Männername, Dexippos, ist nirgends so häufig wie in Boeotien (Dexippa zweimal auf einer späten Inschrift in Chaironeia I G VII 3322).

¹⁸⁾ Runde Form des ε und ζ in Attika schon im IV. Jahrh.: Larfeld⁸ (Müllers Hdb. I 5) S. 273; vgl. Text IG II 2, Larfeld Handbuch II 2 S. 465, 469. Die Querhastia des A ist ungebrochen (auf der Abb. einmal infolge Verletzung des Steines undeutlich). Zwei Durchreibungen der Inschrift verdanke ich Amelung; A. Rehm hatte die Freundlichkeit, mir darnach ein Gutachten abzugeben: die Buchstabenformen weisen ins III. Jahrh.

¹⁹⁾ Abb. BMC Central Greece Taf. 10, 13; JHS 1887 Taf. 74, X 17. Vgl. *Journ. int. num.* XI 1908 S. 192 (Imhoof-Blumer).

²⁰⁾ Vgl. Studniczka, Polybios und Damophon (Sächs. Ak. Ber. 1911) S. 9.

²¹⁾ Neapel, Ruesch 145. Phot. Alinari 11 170. Reinach, *Rép. de reliefs* III 66, 6. Mus. Borb. V 39. — Vgl. JHS XI 284 (Richards): ursprünglich von den Bewohnern der Insel Telos geweiht.

daß die freie Hand den Überschlag gefaßt hält, kehrt hier bei den äußeren Gestalten wieder. Dieser Typus — der Dreiverein in Vorderansicht — scheint weiterhin in der Provinz, zumal in Thrakien, lange nachgewirkt zu haben bei immer mehr schwindendem Archaismus.²²⁾

Der allgemeine Eindruck der zuletzt betrachteten Bildtypen ist der einer fortschreitenden Erstarrung. Schon bei den Nymphen des Reliefs Barracco ist auf jede rythmische Bereicherung im Umriß oder der Bewegung selbst verzichtet. Ein Gegenbeispiel liefern Darstellungen der Chariten, die ein Hekatebild umtanzen. Auch hier ist die Erscheinung der Tänzerinnen in den Formen des freien Stils das Gewöhnliche, gelegentlich aber treffen wir auf die archaische Umbildung. Von zwei Stücken — in Venedig und Wien — soll hier die Rede sein; Hekate ist beidemale in Gestalt einer dreifachen Herme gegeben. Von dem Venezianer Exemplar ist bisher nur die Tänzerin der einen Seite in genügender Abbildung bekannt: EA 2559²³⁾. Ähnlich dem Dreiverein bei Barracco eine ruhig bewegte Gestalt — hier aber ist die Ruhe betont, zur Feierlichkeit gesteigert — kein Zehengang, sondern gemessenes Schreiten mit schleppendem Gewand. Deutlicher noch ist die Absicht bei dem Hekateion in Wien (Mitt. aus Österr. IV Taf. 4; in Abgüssen verbreitet): nach Tracht und Stil fast dieselbe Gestalt wie in Venedig, doch die drei sind vor die Ecken des Hermenkernes gestellt und damit noch mehr der Wirkung einer Rundplastik angenähert, lebhafter bewegt und leicht auf Zehen gehoben — das Ausschlaggebende, wie der Oberkörper hier nicht dem starren Rythmus des Schrittes unterworfen bleibt, sondern sich leise zurückbiegt, während der Kopf sich entschiedener nach vorwärts neigt. Das ist klar schon bei den zwei gleichartigen Figuren; bei der dritten wird mit der chiasmatischen Haltung der Glieder, der Drehung von Schultern und Kopf jene wiegende Tanzbewegung erreicht, die von der Kunst des IV. Jahrhs. geschaffen wurde.²⁴⁾ Die Körpervorstellung also ist hier die des freien Stils; die archaisierenden Falten erscheinen nur als Zutat; reizvoll durch den Kontrast, bewirken sie, daß der Rythmus der Bewegung gleichsam beschwert wird und dennoch gegen diese Last sich durchsetzt. Um über die künstlerische Absicht volle Klarheit zu gewinnen, mag man einen vergleichenden Blick auf den Reliefschmuck des Altars der Kitharödenreliefs werfen (Tafel XIX 1): auch da ist die Bewegung der Körper im wesentlichen unarchaisch, die archaisierenden Gewandmotive aber treten nicht in Gegensatz dazu, sie sind nur gleichsam wie Retuschen aufgesetzt auf eine Erfindung des freien Stils, wie wir sie u. a. durch die Tänzerinnenreliefs der via Praenestina kennen (Platten von einem Rundbau: Not. scavi 1908 S. 446—452, besser abgeb. Bollettino d'Arte IV 1910, Taf. I—VII). — Die Hekateia in Venedig und Wien können nach der Gesichtsbildung der Chariten nicht älter sein als die Zeit des Praxiteles. Wir werden sie in die zweite Hälfte des IV. Jahrhs. zu setzen haben, v o r die erstarrende Bewegung der Nymphen Barracco.²⁵⁾

²²⁾ BCH 21, 1897 S. 128 ff. Arch. Jahrb. 1898 S. 149, 31. — Vgl. auch Berlin 714 aus Rhodos, 713 aus Dalmatien.

²³⁾ Dütschke V 225, aus dessen Beschreibung hervorgeht, daß die Tracht bei jeder der drei Figuren eine andere ist.

²⁴⁾ Ein Beispiel: Winter, Typen der fig. Terrakotten II 145, 1. 2.

²⁵⁾ Ganz nahe stehen den Chariten des Wiener Hekateions zwei Relieffragmente

Ist es aber mehr als Zufall der Erhaltung, daß wir Beispiele dieser zuerst besprochenen Art nicht früher als aus der hellenistischen Epoche²⁶⁾ kennen? Ist die plastisch und rythmisch unbelebte Gestaltung durch fortschreitenden Naturalismus — und damit gegebenes Nachlassen der formalen Phantasie — bedingt?

Der Fries von Samothrake könnte Bedenken gegen diese Meinung wecken (das kleinere Fragment abgeb. auf unserer Tafel XVII 1, vgl. Conze, Untersuchgen. auf Sam., Bd. II Taf. 9), wenn er wirklich, wie bisher allgemein angenommen wird, zu dem „Neubau des Alten Tempels“ aus der ersten Hälfte des IV. Jahrhs. gehörte. Die einzelne Gestalt gleicht unter denen, die wir übersehen, am meisten den Nymphen des Reliefs Barracco, und sie unterscheidet sich sehr deutlich durch den schlichten Beinkontur von der Hebe von Epidauros (Tafel XVI 2), deren Ähnlichkeit man zum Beweis gleichzeitiger Entstehung hat verwerten wollen (Schede, Traufleisten-ornament S. 87). Soll man folgern, daß der ausdrucksarme Kontur schon vor der Mitte des IV. Jahrhs. auftritt oder ist vielmehr die frühe Entstehungszeit des Frieses in Frage zu ziehen? In der Tat, auch die hellenistische Proportion dieser Tänzerinnen weist sie in die Nähe der Nymphen Barracco: ja die Länge der Beine und die Schmächtigkeit der Oberkörper treten noch auffälliger in Gegensatz als dort. Und die Zuteilung zur Tempelarchitektur stößt, auch abgesehen von dem Ergebnis der Stilvergleichung, auf große Schwierigkeiten. Schon die geringe Höhe der Platten hätte bei einem Fries des früheren IV. Jahrhs. bedenklich machen sollen — sie beträgt 33 cm bei einer Länge des Tempelfundaments von etwa 27 m (am Erechtheion ist der Fries 61 cm hoch, die Cellalänge 22 m). Dazu kommt die Zurückhaltung der Wirkungsmittel; sie sind durchaus auf eine Betrachtung aus der Nähe berechnet — sowohl das sehr flache Relief wie der zart angedeutete Rythmus innerhalb der Reihe, der nur durch leichte Veränderung bei jeder zweiten Figur zustande kommt: sie wendet und neigt den Kopf, auch trägt diese jedesmal ein ganz schmales Mäntelchen mit Schwalbenschwänzen über den Armen.²⁷⁾ In der Höhe über den Säulen müßten diese Feinheiten völlig verschwinden, zumal bei der Ausdehnung der gleichartigen Reihe, die sich schon ergibt, wenn wir sie über einer Schmalseite des Tempels durchgeführt denken. Die Wirkung hat F. Hauser, Neuatt. Rel. S. 175 — ohne indes an der Zugehörigkeit zu zweifeln — sehr richtig

aus Finlays Besitz: Lebas Mon. fig. 5, I u. II, jetzt in der British School of Athens aufbewahrt — merkwürdig als ungefähr lebensgroße Figuren (Entf. von der Fußsohle bis zum Knie etwa 52 cm, von der Standlinie senkrecht bis in die Hüftgegend 89 cm). Beide gehören zu dem gleichen Denkmal nach dem Stil, der Figurengröße und der Plattendicke (Lebas I: 21—23, II: 23—24 cm). Über die Form dieses Denkmals und die Komposition — die Figuren, deren Reste erhalten sind, bewegen sich nach verschiedener Richtung — wage ich keine Vermutung aufzustellen. — Der Stil der archaisierenden Falten ist etwas nüchtern, mit einfach rechteckigem Profil der treppenförmig geschichteten Parallelfalten, wie bei dem Torso aus Stamata: Amer. Journ. 1889 Taf. 12 = Bulle, Archais. griech. Rundplastik Taf. 2, 14.

²⁶⁾ Ähnliche Erstarrung im IV. Jahr. auf Königsmünzen von Cypern BMC Cyprus Taf. IV 20 ff. — hier ist sie jedoch auf Einfluß der orientalischen Kunst zurückzuführen.

²⁷⁾ Auf der ganz erhaltenen Platte im Louvre weicht außerdem die erste Figur rechts davon ab: sie schlägt das Tympanon. Auf der anderen Platte des Louvre — Tafel XVII 1 — spielte eines der Mädchen Flöten (die dritte von rechts), was ich nirgends in der Literatur verzeichnet finde; diese Deutung ist nur aus den Bruchresten der Arme erschlossen — sicher ist, daß die Figur in der Haltung von Kopf und Oberkörper von den Tänzerinnen abwich.

bezeichnet: aus der Ferne könnte sie „von einem Palmetten- und Lotosband nicht wesentlich verschieden sein“. Derartiges wäre nun zwar in der hellenistischen Kunst mit ihrem verkümmerten Tempelfriesen denkbar — nicht in der Zeit, in die der „Neubau des Alten Tempels“ u. a. nach dem Rankenornament der Sima gehört (Schede a. a. O. S. 86 f.). Die angeführten Schwierigkeiten in ihrer Gesamtheit nötigen uns, den Fries vom Tempelbau zu lösen: der Reigen des Kulttanzes bewegte sich vielmehr um einen Altar oder etwa um den Rand der Opfergrube.²⁸⁾ Bei einer solchen Annahme verlieren die zuvor beobachteten Eigenschaften — Maße, Reliefbehandlung und Komposition — alles Befremdliche, ja auch die Verwendung archaischer Formen wird damit erklärt, die an einem Tempelfries völlig ohne Beispiel blieb. — Für die Datierung sind alsdann die stilistischen Anzeichen entscheidend: die Proportion — im besonderen die Schmalheit der Schultern — führt auf hellenistischen Ursprung hin. Im Anfang des III. Jahrhs., in der Zeit des Nymphenreliefs Barracco, als durch die Gunst der Ptolemäer das Heiligtum von Samothrake mit glänzenden neuen Bauten ausgestattet wurde, erscheint die Errichtung einer Anlage, wie wir sie voraussetzen, ohne weiteres glaublich.

Indes, bei aller Ähnlichkeit mit den Nymphen des Dexippa-Reliefs unterscheiden sich die Tänzerinnen von Samothrake durch den Rythmus, der die ganze Reihe entlang läuft — womit erst der Eindruck taktmäßiger Bewegung zur begleitenden Musik hervorgerufen wird. Durch dieses formale Wirkungsmittel erweist sich der Fries von Samothrake einem anderen Werk verwandt, auf das wir hier zurückkommen, obwohl es uns nicht in griechischer Fassung erhalten ist. Wie im vorigen Kapitel (S. 26 f.) dargelegt, kann das Relief des Dionysos mit den Horen der vier Jahreszeiten aus mehreren Repliken der Komposition nach zuverlässig hergestellt werden (Skizze auf Beilage 4, S. 92). Ein durchlaufender Rythmus schließt hier fünf Figuren zur Einheit zusammen — und zwar zu einer in sich abgeschlossenen Gruppe, während beim samothrakischen Fries die Kette endlos fortgesetzt werden könnte. Je mehr wir dann im einzelnen vergleichen, desto deutlicher zeigt sich, daß es sich bei dem Zug der Horen um eine aufs feinste abgewogene

²⁸⁾ Gegen die Verbindung mit einer der erhaltenen Opfergruben liegen erhebliche Bedenken vor: die jüngere (B: Bd. II Taf. 4 r. und 7), die nach der Größe und tektonischen Umrahmung in erster Linie in Frage kommt, wäre nach dem Ausgrabungsbericht (II S. 15, vgl. 22) von einem späteren Marmorfußboden überdeckt gewesen; und selbst für sie ist die Zahl der festgestellten Figuren (über 20) auffallend groß — sie würden mindestens zwei Drittel der Umrahmung einnehmen. Auffallend ist andererseits, daß die Länge der einzigen genau meßbaren Platte (0,87 m) an dem „Falz“ der Opfergrube B wiederkehrt; nach Taf. 4 hat die kurze Seite des inneren Rechtecks eben diese Ausdehnung. Auch die Dicke der Pariser Platten stimmt gut zu der Breite des Falzes. Versucht man den Fries derart als „Balustrade“ anzubringen, so müßten die Reliefs nach der Grube zu gewendet sein (weil sie einer Basisleiste entbehren), die „Rückseite“ wäre ebenfalls sichtbar gewesen und müßte daher mindestens geglättet sein. Nach Untersuchungen auf Samothrake S. 14 (Anm.) ist aber die jetzige Dicke der Platten „durch Absägen entstanden“. Es ist mißlich, gegenüber einer so bestimmten Angabe die Frage zu stellen, ob eine antike Glättung derart falsch gedeutet sein könnte — weil man damals mit zwei Ansichtsseiten der Platten durchaus nicht rechnete? Die Aussicht, über die Verwendung des Frieses endgültige Aufklärung zu gewinnen, veranlaßt mich, immerhin den Wunsch nach erneuerter Untersuchung der Pariser Stücke auszusprechen (die übrigen — vgl. Samothrake II S. 13 Anm. 1 — waren bei der Auffindung übel zugerichtet und sind jetzt wohl ganz verloren).

Erfindung handelt, der gegenüber der Tänzerinnenfries nur als ein flüchtig dekorativer Einfall gelten kann. Auf dem Relief der Jahreszeiten bringt jede weitere Figur auffällig Neues; nicht nur in der Tracht und der verschieden charakterisierten Haltung — auch die Stilart wechselt: Neben dem archaischen Stil vom Anfang des IV. Jahrh. — kenntlich bei „Frühling“ und „Winter“ — erscheint die unruhigere Gangart mit Überschneidung der Beine beim Dionysos und „Herbst“, und endlich völlig freier Schwung und körperhafte Schrägansicht in der Gestalt der Sommerhore. — Solange nur die unvollständige Replik des Louvre bekannt war, mußten die Motive als gehäuft, die Figuren als willkürlich aufgereiht empfunden werden. So ist denn auch die Stilmischung geradezu als Verzerrung der altertümlichen Formen bezeichnet werden.²⁹⁾ Der Anblick des wiederhergestellten Ganzen läßt die Beziehungen wirksam werden, die mit der ähnlichen Verhüllung des Dionysos und der Winterhore wie auch durch den eben erwähnten gleichen Schritt je zweier Figuren ($a = d$, $b = e$) gegeben sind. Die Sommerhore, formal isoliert, bildet fühlbar die Mitte, und sie stellt den Höhepunkt der Gelöstheit dar, während nach den beiden Enden hin die Bewegung sich festigt. Die ganz persönliche Leistung des Künstlers zeigt sich aber darin, bis zu welchem Grade es ihm gelungen ist, so viele verschiedenartige Elemente zur Einheit zusammenzufassen: so stark ist der vereinheitlichende Rythmus, daß von einer zur anderen Gestalt der Funke überspringt — nur einmal, zwischen den beiden bewegtesten Gestalten, hat der Künstler eine „körperliche“ Verbindung, durch Händereichen, für nötig erachtet. So aufgefaßt verliert das Werk von seinem übertreibendem Charakter. Selbst die Biegung mancher Hände, mit der ein Äußerstes an Geziertheit erreicht schien,³⁰⁾ erweist sich formal betrachtet als Ausdruck für einen Überschuß an Energien, — derselben, aus denen das Ganze seine Gestalt gewinnt. Solche Vereinheitlichung schien uns erst möglich seit Lysipp. Sie ist aber auch grundsätzlich verschieden von der Art der „Chariten“ am Wiener Hekateion, wo die archaisierenden Elemente und die freien nebeneinander bleiben und auf ihren Kontrast geradezu die Wirkung aufgebaut ist; bei dem Horenrelief sind sie miteinander verwoben und beide einer im höheren Sinn „dekorativen“ Idee untergeordnet — einem Gesamt-rythmus, dessen weittragende Spannungen der letzten schöpferischen Periode griechischer Kunst eigentümlich sind.

Diesen Gegensatz vor Augen wenden wir uns zurück zu dem Bild des „Reigens“, und sehen, daß wir nochmals einen Maßstab für seine Eigenart gewonnen haben. Sein Rythmus ist in der Grundlage noch archaisch. Die Heftigkeit der Bewegungen stammt dorthier, die starre Haltung der Körper bei den Nymphen, die Art wie die Gestalten im Ganzen vorgeneigt sind, um das Vorwärtstreben anzuzeigen. Auch macht es der Vergleich mit den Horen eindringlich klar, wie die Figuren des Reigens trotz des kräftigen Reliefs noch folgerichtig in der Fläche, vorwiegend auf Silhouettenwirkung hin, angelegt sind. Was aber dem Reigentanz seinen stärksten Antrieb gibt, die Vereinigung der vor- und rückwärtsweisenden

²⁹⁾ Vgl. F—W 434. Hauser S. 37 f. zu Nr. 49a. 50.

³⁰⁾ Dafür fehlt bisher ein archaisches Zwischenglied. Die echtarchaische Vorstufe ist z. B. auf dem thasischen Aphrodite-Relief BCH 24 (1900) Taf. 16 vertreten.

Bewegung in einer Gestalt, ist mit feinem künstlerischem Takt auf den Pan übertragen als auf die Figur, bei der die unarchaische Wendung am wenigsten den Gesamtcharakter des Werkes aufhebt. Den „archaischen“ Gestalten ist eine neue gesteigerte Lebendigkeit eingeflößt, ihr Umriß — wie bei den „Vier Göttern“ der Akropolis — gleichsam mit Energie geladen, mit dem Erfolg, daß eine besondere, bei aller Starrheit elastische Bewegung entsteht, unnachahmbar und ohne natürliches Vorbild — ein Fliehen und sich Haschen, durch den Rythmus des Tanzes gefaßt und gebändigt. —

Die Komposition des Reigens also im Ganzen bezeugt uns eine starke schöpferische Begabung; und nicht weniger eindrucksvoll tritt uns diese in der Auffassung und Neugestaltung der archaischen Elemente entgegen. Unabhängig von irgendwelcher literarischen Nachricht gelangen wir zu der Erkenntnis einer Künstlerpersönlichkeit, die sich in Wahrheit — wie man es fälschlich für jede Art von archaistischer Kunst hat annehmen wollen — mit dem Geist der archaischen Kunst erfüllt und die erfaßten Eigenheiten zu neuer Ausdrucksfähigkeit fortgebildet hat. — Damit ist nun auch die Antwort gegeben auf jene Frage, was den Künstler zum Gebrauch der archaistischen Formen veranlaßt haben könnte. Es ist offenbar sein persönliches Verhältnis zur archaischen Kunst, das ihn diese Wahl hat treffen lassen. Freilich — das Material an archaistischen Bildungen der Nymphen, Chariten, Horen mag unvollständig sein; das vorliegende gibt uns jedenfalls kein Recht, schon für die ältere Zeit eine geschlossene bildliche Tradition vorauszusetzen, die immer wieder dieses Thema archaisierend abgewandelt hätte: im Ausgang der archaischen Kunst sind die „Chariten des Sokrates“ um 470 das letzte Beispiel, darnach folgt unser Reigentypus und, wahrscheinlich erst gegen die Mitte des IV. Jahrhs., ein auf Elfenbein gezeichnetes Altarrelief aus dem Kul Obà.³¹⁾ Aber selbst wenn sich die Reihe einmal enger schließen sollte — der Tanz um den Altar wird ein Bild für sich bleiben mit der Originalität seiner Gesamterfindung, wie er denn auch, abgesehen von den verschiedenartigen Umbildungen des Ganzen, zu keiner Weiterentwicklung, ja kaum zur Verwendung einzelner Gestalten in anderem Zusammenhang angeregt zu haben scheint.³²⁾

³¹⁾ Minns, *Scythians and Greeks*, S. 204 D (nach Phot.) — Ant. Bosph. Cimm. Taf. LXXIX 13. — Zur Datierung vgl. unten S. 60 f.

³²⁾ Der Pan ganz verkümmert und unter Typen verschiedenster Art gemischt auf einem Marmorkrater in Pisa: Hauser Nr. 17 (Gerhard, Ant. Bildw. Taf. 45, 3); die Umbildung wie auf dem Relief Berlin 712 (oben C) mit Bocksbeinen und Syrx: Hauser Nr. 26, Einzelfigur auf Kandelaberbasis, Louvre (Clarac Taf. 169, vgl. 167, n. 173).

HERMES DES ALKAMENES UND DREIGESTALTIGE HEKATE

Archaistische Kunst des fünften Jahrhunderts, in der Zeit der Parthenonskulpturen Kenntnis des archaischen Stils bewahrend — dafür war zum erstenmal ein einwandfreies Zeugnis gegeben mit der Auffindung einer Herme in Pergamon (AM 29, 1904, Tafel 18—21, S. 179 ff), die bei altertümlicher Gesamthaltung durch die Inschrift deutlich genug als Nachbildung eines bewunderten Werkes des Alkamenes bezeichnet ist. Zwar war man längst auf die archaisierenden Münzen von Athen aufmerksam geworden; doch hier ist der Anlaß, an dem altertümlichen Aussehen festzuhalten, so offenkundig aus den Bedingungen des Münzumlauftes in der damaligen Welt hervorgegangen, daß man mit Recht einen Sonderfall annahm, aus dem keine Folgerung für die Kunstgeschichte gezogen werden konnte. Daneben ist die Darstellung von „Idolen“ nicht unbeachtet geblieben, wie sie sich bei den Geschichten von Aias und Cassandra, von Menelaos und Helena u. ö. ergab; auch auf den Metopen des Parthenon, am Fries von Phigalia waren Beispiele zu finden, und in die gleiche Zeit fällt die früheste Verwendung eines Idols als Stütze: es ist eine Göttin von der Stilstufe der phidiasischen Epoche, die sich auf ihr altertümliches Bild auflehnt (Berlin 586, aus Corneto). — An solchen Werken kann zwar auch das jeweilige Verhältnis zur archaischen Kunst studiert werden — wie am Palladion der panathenäischen Amphoren; doch es gehört zur Aufgabe, die dem Künstler gestellt ist, ganz unabhängig von seiner Neigung: eine archaische Figur zu machen. Daß es schon in dieser Zeit einen viel umfassenderen Antrieb gegeben habe, der neben dem mächtigen Aufstreben einer neuen Kunst noch Werke im Geschmack der älteren Zeit entstehen ließ, konnte man aus den genannten Beispielen nicht ableiten.

Der pergamenische Hermes-Pfeiler bewies, daß selbst ein Nachfolger des Phidias — der am meisten erfolgreiche unter den zeitgenössischen Bildhauern — sich solcher Forderung unterworfen hat. Ihn selbst, nicht einen älteren Künstler gleichen Namens, meint die Inschrift, und sein Werk ist uns in recht genauer Kopie erhalten — diese Anschauung hat sich jetzt allenthalben durchgesetzt. Und in der Tat, wenn wir von den vor allem altertümlich wirkenden Elementen absehen, der dreifachen Reihe von „Buckellocken“ um die Stirn und dem strengen, fast rechtwinkligen Bartumriß — der aber nicht einmal echt Archaischem entspricht — so müßten wir auch ohne die Inschrift zu dem Urteil gelangen, daß hier die Steigerung der formalen Kunstmittel schon vorliegt, die für uns mit der Persönlichkeit des Phidias verknüpft ist — mit welcher er die Knappheit myronischer Formgebung überwand und der folgenden Generation die Richtung auf das Erhabene vererbt hat (dessen Träger die gesteigerte Form ist). Da wir überdies den Namen des Künstlers, des Phidias-Schülers, erfahren, finden wir uns hingewiesen auf die individuelle Eigenart des Werkes: daß die große Form darin ein wenig schon übersteigert ist; an die Stelle des charakteristisch Erhabenen bei Phidias — wie es die Götterköpfe am Ostfries des Parthenon uns erleben lassen — ist das effektvoll Großartige getreten. Die Koren des Erechtheions, die Statuengruppe der Prokne mit Itys sind Beispiele der gleichen Art, die immer noch zum Gewaltigsten gehört, aber in einem Nachlassen der präzisen Fassung anzeigt, daß

dieser Stil überreif geworden ist. — Bei der Herme des bärtigen Hermes wird das hier Gemeinte greifbar in dem Volumen des Ganzen — seiner höchst stattlichen Fülle — und in den lebhaften Kontrasten der Teilvolumina: wie der Bart vordringt und über der Stirn die Lockenmasse, nach oben immer weiter vorspringend, den „Rahmen“ um das Gesicht betont; wie laut hier alles spricht; dieselbe Art des Vortrags zeigt sich im Profil: am Oberkopf holt der Kontur lang aus, vom Haarreif nach rückwärts; nach vorn hin lockert sich die Masse des Haares auf, die von dem Reif zusammengehalten war. Archaische Formen wirken im Vergleich damit eng umgrenzt, in sich geschlossen — beim Hermes des Alkamenes sind alle Energien nach außen gerichtet, die Form, die wir einführend erfassen, scheint über ihr tastbares Volumen hinauszustreben.

Von diesem Charakter haben manche der ersten Beurteiler — Conze, Altmann, Winter — zweifellos Wesentliches empfunden. Der Eindruck wurde eine Zeitlang getrübt durch das Hereinziehen einer vermeintlichen Replik — München Glypt. 200 — die sogar die bessere Überlieferung darstellen sollte (Furtwängler, Sitzgsber. Bayer. Ak. 1904, 379). In Wahrheit sind es zwei gänzlich verschiedene Werke. Auch das hat Winter gegen Furtwängler schon richtig dargelegt (Pergamon VII 1, S. 52 f.) und auch das andere, schon durch den Maßstab unterschiedene Werk zutreffend als Vorläufer des alkamenischen beurteilt. Seine Beweisführung war indes nicht breit genug fundiert und ist nur zur Hälfte durchgedrungen: die Herme von Pergamon gilt als Kopie nach Alkamenes, jene andere Schöpfung ihrerseits nun als Kopistenvariante — ihr wird also jetzt die Rolle zugeschrieben, die Furtwängler der Herme von Pergamon anweisen wollte. Ohne Zweifel beruht solches Urteil nur auf zu wenig eindringender Vergleichung, wie denn auch sonst fast jeder bärtige Hermeskopf mit Buckellocken um die Stirn als mehr oder weniger freie Nachbildung des Hermes des Alkamenes ausgegeben wird¹⁾. Scheidung der Typen, mit besonderem Augenmerk auf ihren Stammbaum, kann angesichts des überaus reichen Materials allein weiterhelfen. So wenig ich imstande bin, der Frage in ihrem ganzen Umfang nachzugehen — ihre Ausdehnung hat noch jeden der Vorgänger abgeschreckt²⁾ — so genügt doch schon das veröffentlichte Material, das ich mir besonders durch das Studium der athenischen und der Berliner Köpfe³⁾ anschaulich lebendig machen konnte, um zunächst einmal festzustellen, daß der pergamenische und der „Münchener“ Typus in der ganzen Masse des Erhaltenen ohne Konkurrenz bleiben: nur sie liegen in genauen Repliken vor und dürfen als gesicherte Nachbildungen klassischer Werke gelten. Damit ist auch schon gesagt, daß es nicht etwa Übergänge zwischen ihnen gibt, wie sie für die römische Ware bezeichnend sind; die Kopien des einen und des anderen Werkes sind mit Bestimmtheit bis in alle Einzelheiten auseinanderzuhalten. Überraschenderweise findet sich der Münchener

¹⁾ Z. B. Jahrb. 1917, 83 M. Bieber (eine Beziehung zwischen dem Kranz von Locken um die Stirn bei unseren Köpfen und dem Onkos, einem Aufbau der Haare über der Stirnmitte, kann ich nicht anerkennen). — JHS 28 (1908) S. 38 Fig. 19 E. Strong. — Guide Metropol. Mus. New York n. 235 G. Richter.

²⁾ Zuletzt Bulle, Archais. griech. Rundpl. S. 5 f. Vgl. Winter a. a. O. S. 51.

³⁾ Nr. 101—108 und Inv. 1468. Dank der Hilfsbereitschaft B. Schröders konnte ich für weitere Vergleichung den Berliner Museen gehörige Aufnahmen benützen.

Typus in nicht weniger als sieben Exemplaren: 1. ehemals bei Simonetti, Rom: EA 2021; 2. Museo Torlonia 499, Taf. 128; 3. Athen Stadion, Jahrb. 1917, S. 82 ff., Abb. 50—52; 4. Museo Capitol., Sala d. Colombe 18, Cat. Jones Taf. 37; 5. Petersburg, Kieseritzky 54 (4. u. 5. aus der Villa des Hadrian); 6. Berlin 104 (verwaschen und stark ergänzt) und 7. das Fragment in München, Glypt. 200. Die einzige Replik des pergamenischen Kopfes, die ich nachzuweisen vermag⁴⁾, Berlin 107 — Tafel XXI — kommt unter diesen Umständen gerade recht, um für die „Berühmtheit“ auch der Schöpfung des Alkamenes zu zeugen. Die Selbständigkeit des Münchener Typus wird aber nicht nur durch die Zahl der Wiederholungen bewiesen; neben den Einzelformen ist es die Haltung des Ganzen, die ihn aufs deutlichste von der oben gegebenen Charakteristik des alkamenischen Werkes unterscheidet. Winter hat besonders auf die ungleichen Maße und auf die abweichende Behandlung des Barthaars hingewiesen als auf Verschiedenheiten, die über das hinausgehen, was wir bei Kopistenvarianten zu erwarten haben. Aber auch das Verhältnis zur archaischen Kunst ist grundsätzlich anders. Diese Schöpfung steht noch in archaischer Tradition; sie kennt noch nicht die extensive Belebung der plastischen Grundform; der Kopf ist viel mehr als bei Alkamenes in der „Kugel“ zusammengehalten — ein kleiner Zug, wo das aufweisbar ist: am Profil des Stirnhaars (Jahrb. 1917, S. 84) tritt die mittlere Lockenreihe am stärksten vor, wie bei archaischen Köpfen (z. B. Jahrb. 1917, S. 81, Abb. 47). Dieses Stirnhaar liefert auch sonst vortreffliche Unterscheidungsmöglichkeit: die Form der einzelnen Locke ist bei Alkamenes die des „Korkziehers“; archaische „Buckellocken“ sind dagegen im Ursprung real verstanden als Endigung der Haarsträhnen, die sich einrollend gedacht werden. Das Gefühl dafür ist in älterer Zeit niemals ganz verloren gegangen, und am Ende der Epoche, etwa beim „blonden Kopf“, Athen Akr. 689, wird das Schema geradezu natürlich ausgedeutet, daß wir den Verlauf der einzelnen Strähnen verfolgen können. Der Hermentypus Simonetti-Torlonia-München (um die drei sorgfältigsten Kopien der früheren Kaiserzeit zu nennen) folgt auch darin der archaischen Tradition. Schließlich sind es nur die Augenbildung und die Freiheit in der Anordnung der Bartlocken, die uns nötigen, über die archaische Epoche herabzugehen, so daß wir zu der Folgerung gelangen: schon dieser Typus archaisiert. Aber er steht ganz am Anfang einer vorauszusetzenden „Reihe“ von derartigen Hermès-Hermen. Es wird ein Werk der Zeit um 470 darin nachgebildet sein, wie es Furtwängler, von dem Münchener Exemplar ausgehend, zuerst ausgesprochen hat. Aber die Beziehung zu einem älteren Alkamenes muß fallen, sobald wir zwei Originalschöpfungen anzuerkennen haben, von denen die jüngere durch das inschriftliche Zeugnis für Alkamenes gesichert ist. Eine Folgerung aus diesem Ergebnis, auf die mich Lippold hinweist, ist die, daß sehr wahrscheinlich nicht das alkamenische, sondern das so häufig kopierte ältere Werk am Eingang zur Akropolis gestanden hat. Es mag dann von dem Sokrates geschaffen sein, der auch der

⁴⁾ Nahe stehen: Athen N. M. 99 aus Eleusis, Jhrb. 1917, 82 Abb. 49. — Rom, Mus. naz., Not. scavi 1912, 314. Doch ist der Bart nur ungefähr wiedergegeben, das Maß beim athenischen sicher verändert. — Unsere Abb. Tafel XXI nach Aufnahmen der Berliner Museen, mit gütiger Erlaubnis der Direktion.

Künstler der ebenda aufgestellten Chariten war. Die Stelle des Pausanias ist zweifellos mehrdeutig, aber der Stil des Münchener Hermestypus und des Charitenreliefs Chiaramonti 360 stimmen sehr gut zusammen — wodurch die vorgeschlagene Deutung des Schriftstellertextes empfohlen wird. Dabei ist freilich noch eine Einsicht vorausgesetzt, die ich Wolters verdanke: die Inschrift der pergamenischen Herme spielt nicht auf einen „Propylaios“ des Alkamenes an, sondern sie redet von dem Tor des römischen Hauses, vor welchem Pergamios diese Nachbildung eines berühmten Werkes aufgestellt hat.⁵⁾ Damit wird auch dieser pergamenische Hermespfeiler ein „Propylaios“, und es muß noch viele gegeben haben, wenn die Vorstellung berechtigt ist, daß solche Hermen überhaupt an Tür und Tor gestanden haben. Auch der Hermes πρὸς τῇ πυλίδι im Piraeus wird ein solcher Pfeiler gewesen sein. Dieser ist in der Zeit des Themistokles errichtet worden — für das Werk des Alkamenes bleibt Ort und Anlaß der Aufstellung noch zu suchen.

Was die Masse der übrigen archaischen Hermenköpfe angeht, so ist es gewiß möglich, daß einer oder der andere sich noch als Kopie eines griechischen Werkes wird erweisen lassen — soweit ich das Material übersehe, wage ich keinen weiteren dafür in Vorschlag zu bringen; sehr vieles ist sicher römisches Erzeugnis, auf technisch einfache Formeln gebracht, was auch schon Winter ähnlich ausgesprochen hat. Von dem Verdacht römischen Entstehens ist für mich auch Winters dritter Typus nicht frei, den er gleich dem „Münchener“ als Kopie nach einem Werk des V. Jahrhs. betrachtet: Brüssel, Cumont n. 9⁶⁾; nicht nur, weil verglichen mit dem Münchener Typus die Regelmäßigkeit seiner Haaranordnung kleinlich wirkt; das kleine Auge ist in der Zeit des „strengen“ Stils unmöglich, und wollte man dafür den Kopisten verantwortlich machen, so ist die sehr charakteristische Linie des Haarrandes um die Stirn kaum ohne den Einfluß hellenistischer Götterköpfe mit ihrem nach oben schmälern Stirnschädel denkbar. Eine Annahme, die ich nicht völlig ausschließen will: daß dieser „Typus“ noch in griechischer — späthellenistischer — Zeit geschaffen wurde; doch spricht das Fehlen von Kopien dagegen (einige Locken des Bartes stimmen überein: Venedig, Museo Civico, EA 2656).

Wirklich aus der Zeit vor Alkamenes scheint mir dagegen der unterlebensgroße Kopf Athen N.M. 104 zu stammen, den ich erwähne, obwohl ich ihn nicht in Abbildungen vorzulegen vermag, weil es sich bei ihm offenbar um eine originale Marmorarbeit des V. Jahrhs. handelt. Die Formgebung ist im ganzen archaisch, besonders auch der breitgeschwungene Bartumriß, aber die Augenbildung nötigt, zum mindesten bis zur Zeit der Tyrannenmörder herabzugehen, und die Wellenlinien des Haares sind weicher und flüssiger als in archaischer Kunst gegeben. Wichtig wird

⁵⁾ Wolters, der diese Ansicht seit Jahren in der Vorlesung vertritt, begründet sie mit der sprachlich-rhythmischen Fassung der Inschrift: der Vergleich mit den Epigrammen der Anthologie ergibt mit Sicherheit, daß nach Ἑρμῆν (nicht nach πρὸ πυλῶν) die Caesar anzunehmen ist, τὸν also relativisch zu fassen. — Die Fundstelle der Herme im Magazin Nr. 10 des Planes AM 1907 Taf. 14 — der vermutliche Standort im Raum 30, von wo die Herme, die in der Falllage gefunden ist, sehr wohl nach 10 herabgestürzt sein kann. Der Hauseingang selbst ist nicht mehr zu konstatieren; sicher ist aber, daß an dieser Seite ein Eingang in das „Haus des Attalos“ in römischer Zeit hergestellt wurde; der Anfang der Treppe ist erhalten (Nr. 14 des Planes).

⁶⁾ = Coll. Warocqué n. 142, Pergamon VII 1 S. 53. Abguß in Berlin.

dieses Stück dann noch einer Einzelbeobachtung wegen: das Stirnhaar ist zwar völlig abgeschlagen, ein Rest jedoch über der linken Schläfe macht es wahrscheinlich, daß schon hier Korkzieherlocken die Stirn umgaben. Auch dieses Motiv wäre darnach nicht erst von Alkamenes erfunden. Dann verdient die Frage Beachtung, wann es aufkommt — ob es etwa neben den eigentlichen Buckellocken in archaischer Zeit schon möglich ist. Ich finde Korkzieher nur einmal, als einfache Reihe verwendet, an einem unbärtigen Kopf aus Paros: AM 27 (1902), S. 233⁷⁾; zwei Reihen zeigt die Bronzestatue aus Milet Brit. Mus. 209, die als Nachbildung des Apollon Didymaios gilt — es fragt sich aber, ob sie in dieser Einzelheit genau ist. Bleibt also die Korkzieherform der Stirnlocken in der archaischen Kunst eine Seltenheit, die Verwendung in dreifacher Reihe sogar unerweisbar, so hat sie im Lauf des V. Jahrh. ohne Zweifel die Alleinherrschaft errungen: sie dient so viel besser der Absicht auf große vereinheitlichte Wirkung der Haarmasse, während archaische Sorgfalt bestrebt war, außer dem „Rahmen“ um das Gesicht auch noch jedes Lockengebilde für sich zur Geltung zu bringen. Wenn wir aber mit Recht die Korkzieherbildung des Stirnhaares bei mehr als einem Hermenkopf des V. Jahrh. voraussetzen, verflüchtigt sich selbst dieser Anhalt für eine Abhängigkeit späterer Stücke von dem Hermes des Alkamenes im besonderen. Wo „echte“ Buckellocken festgestellt sind, hat der Zusammenhang mit dem Werk des Phidias-Schülers als ausgeschlossen zu gelten. —



Auch das Bild der dreigestaltigen Hekate ist in der Kunstgeschichte mit dem Namen des Alkamenes verbunden. Auf Grund einer Bemerkung des Pausanias (II 30, 2) kann es als feststehend betrachtet werden, daß das Hekatebild auf dem Nikepyrgos der Akropolis von Alkamenes geschaffen war; aus der gleichen Stelle geht hervor, daß Alkamenes die Göttin dreigestaltig gebildet hat — ob als erster, wie Pausanias sagt, ist eine Frage für sich. Wie aber dieses Werk im übrigen aussah, welche von den erhaltenen Darstellungen der Hekate etwa darauf zurückgeführt werden können, darüber ist bis heute keine Einigung erzielt. Seit Petersen (Mitt. aus Österr. IV. 1880, S. 140; V. 1881, S. 1 ff.) nach dem Standmotiv und der Art der Attribute zwei große Gruppen geschieden hatte, ist immer wieder die ältere — archaisierende — Erfindung, von der besonders viele Beispiele in Attika zutage kamen, mit Alkamenes in Verbindung gebracht worden. Dem stand nur entgegen, daß die bisher abgebildeten oder beschriebenen Exemplare stets die hohe Gürtung zeigen; Petersen hatte darauf den Nachdruck gelegt und mit Recht erklärt, daß keines dieser Stücke in die Zeit des Alkamenes zurückgehen könne. Nach unserer jetzigen Kenntnis der Trachtgeschichte darf man sagen: es ist unwahrscheinlich, daß irgend eines vor

⁷⁾ Rösch, *Altert. Marmorw. von Paros* S. 38 n. 12; daselbst wird mit Unrecht als gleichartig beschrieben das Stirnhaar des „Apollon“ AM 1902 Taf. 11 (Rösch S. 37 n. 8 u. S. 43 f.).

370 entstanden wäre⁸⁾. Da somit dem Zweifel Raum blieb, konnte ein einzelntes Exemplar von völlig abweichendem Typus — drei Peplosfiguren mit freiem Stand — das allerdings ins V. Jahrh. gehören wird, von mehreren Seiten als einzige Nachbildung der Hekate des Alkamenes empfohlen werden.⁹⁾

Unsere Untersuchung hat zunächst gar kein Interesse am Künstlernamen. Sie geht vielmehr von einer Einsicht aus, die unabhängig von dieser Frage seit Petersen anerkannt ist: daß alle die zahlreichen, einen archaischen Typus variierenden Hekateia auf ein Original zurückgehen müssen.¹⁰⁾ Da es sich um griechische Arbeiten handelt, und um Nachbildungen, die nicht mit der Absicht der „Kopie“ unternommen sind, sondern aus kultlichen Gründen ein in hohem Ansehen stehendes Götterbild nachahmen, so haben wir keineswegs durchgehende Genauigkeit der Wiedergabe, im Gegenteil allmähliche Abwandlung des Vorbilds zu erwarten. Um so mehr hat die weitgehende Übereinstimmung der Exemplare zu bedeuten. Die Züge, die wir bei allen oder den meisten von ihnen wiederfinden, dürfen mit Zuversicht dem Original zugeschrieben werden: dahin gehört die Komposition — drei aufrecht stehende Gestalten mit dem Rücken gegen einen Rundpfeiler — die Stellung mit geschlossenen Füßen, Arme gesenkt, Gürtung über dem Überschlag, und der großartige Kopftypus mit gescheiteltem und gewelltem Stirnhaar. Anderes ändert sich mit dem Zeitgeschmack, so die stilistische Auffassung von Haar und Gewand und die Augenbildung — und es ist von vornherein wahrscheinlich, daß auch die Höhe der Gürtung bei diesen Hekatebildern der Tracht der Wirklichkeit allmählich gefolgt ist. So hat denn schon Bulle (Archais. griech. Rundpl. S. 35, zu Anm. 82) ein Urbild mit tiefsitzendem Gürtel vermutet. Den tatsächlichen Beweis, daß die originale Schöpfung dem V. Jahrh. angehört, liefert ein bisher nicht beachtetes Fragment, das in der Britischen Schule in Athen bewahrt wird¹¹⁾ — Tafel XXIV 1. 3. — Es zeigt die tiefe Gürtung, dazu am Oberkörper eine Wiedergabe der Falten, die trotz handwerklich geringer Qualität die originale Meißelführung der perikleischen Epoche erkennen läßt — man vergleiche die Frauen am Theseionfries, am Fries des Niketempels. Und daß dieses Exemplar wirklich älter ist, als die bisher bekannten Abwandlungen, wird nochmals bestätigt durch die Übereinstimmung des Unterkörpers

⁸⁾ Sitte Österr. Jahrh. XIII 1910 S. 87 ff. Taf. 3. 4. setzt das von ihm veröffentlichte Exemplar in den Anfang des IV. Jahrh.; nach der hohen Gürtung und nach dem Kopftypus der „Chariten“ ist das gewiß ein zu frühes Datum. Doch ist bei zweien der Hekate-Figuren, Abb. 50. 51 eine weniger hohe Gürtung gegeben — in Anlehnung an das Original, wie sich weiterhin zeigen wird — während bei der dritten, Abb. 52 und Taf. 3, die Mode der Zeit sich durchgesetzt hat. Halbhohe Gürtung auch an dem Hekateion Petersburg 152 A. — Zur hohen Gürtung jetzt ausführlich Rodenwaldt RM 1919, 65 ff.

⁹⁾ Sauer: Zeitschr. f. bild. Kst. 1917 N. F. 28 S. 220 f. Wolters bei Bulle S. 35 zu Anm. 82. — Das Stück ist jetzt durch ein anpassendes Fragment nach unten vervollständigt: Anz. 1919, 93 n. 10. Vgl. Schröder 79, Winckelm. Progr. Taf. 1.

¹⁰⁾ Den Gedanken hatte schon Furtwängler AM 1878 S. 194 hingeworfen.

¹¹⁾ Höhe des Erhaltenen: Seite A: 33, B: 26 cm, Breite am Gürtel knapp 8. Von C sind nur Armreste und von den Händen die Bohrung für das Attribut erhalten. Schulterlocken weich gewellt, nicht schematisch regelmäßig. —

Tafel XXIV 3 (= Seite A) nach meiner Aufnahme, der Oberkörper unscharf; XXIV 1 (Seite B) nach einer Phot. des Deutschen Arch. Inst. in Athen.

Die Direktion der British School hat gütigst gestattet, daß im Sommer 1921 neue Aufnahmen des Stückes durch den Photographen des Deutschen Institutes hergestellt wurden, von denen sich indes nur eine zur Reproduktion geeignet erwies.

mit der alten Idolform; auf dem eng an die Körperform angeschlossenen Gewand sind hier statt „natürlicher“ Falten schematische Bogenlinien gegeben, abwechselnd mit breitem und schmalerem Zwischenraum (zwischen den enger gestellten ist der Stein in der Regel etwas höher stehen gelassen — man vergleiche dazu die Stützfigur von einem archaischen Bronzegerät: Mon. Linc. IX, S. 248, XIV Taf. 46). Damit tritt nun das Hekateion der British School nicht nur zeitlich an die Spitze der Reihe — es gibt offenbar auch am meisten von der originalen Erfindung. Dies muß das Ursprüngliche sein: die Säule von den drei säulenähnlichen Gestalten umgeben, mit ihnen zu einer plastischen Gruppe zusammengefaßt — nur dabei ist die Stellung mit geschlossenen Füßen nicht auffallend sondern selbstverständlich. Wer älteste statuarische Bilder wie das der Nikandre im Sinne ihrer Verfertiger zu betrachten vermag, wird dort solche Gebundenheit nicht als einen Mangel empfinden; erst die Durchbildung des Gewandes im späteren Geschmack, wie bei dem Hekateion Modena (Mitt. aus Österr. IV, Taf. 5, 2), läßt die Haltung starr und gewaltsam erscheinen. — Doch haben wir noch zu fragen, welche Attribute das älteste Hekateion trug: die erhaltenen Hände der drei Figuren sind allesamt durchbohrt, dabei die Arme am Körper nach abwärts gehalten — daraus ist kaum auf etwas anderes zu schließen als auf angesetzte Fackeln der kurzen Form. Dies schien zunächst Annahme höheren Alters zu erschweren, weil solche Fackeln sonst erst beim späteren Typus (einmal bei einem Exemplar des Übergangs AM 1896, S. 281) zusammen mit Peitsche und anderen Schreckinstrumenten des hellenistischen Aberglaubens vorkommen. Die von Pick, Festgabe für Blümner, S. 485 ff. (dazu Abb. 1) erstmals besprochene Münze von Athen — Tafel XXIV 4 — hebt alle Bedenken auf: sie zeigt das Bildwerk mit tiefer Gürtung und kurzen Fackeln, die in derselben sachlich unmöglichen Weise dem starren Idol in die Hände gegeben sind. Wohl begreiflich, daß die Nachbildungen davon abweichen: die originale Komposition war in diesem Punkt nur mittels Anstücken oder Ansetzen aus anderem Material nachzuahmen, und darum, zumal das Attribut sich sechsfach wiederholt, scheidet das Motiv praktisch aus; wo es doch Fackeln sein sollen, werden die kurzen durch große, aufstehend im Arm gehaltene, ersetzt (z. B. Oe. Jahrb. XIII, 1910, Taf. 3. 4). — Die Art des Fackelhaltens bei unserem ältesten Beispiel läßt erwägen, ob nicht dem Urbild wirkliche — brennende — Fackeln bei der Kulthandlung in die Hände gesteckt worden sind. In jedem Fall zeigt sich daran nochmals mit besonderer Klarheit, daß es dem Künstler auf die starre Haltung des Idols ankam — so allein war in der Tat das Problem der „Dreigestalt“ ästhetisch befriedigend lösbar. — Noch ist ein Wirkungselement nicht erwähnt: die beiden Senkrechten, die seitlich von den Hüften herabgehen; sie sind in unserem Fall als Gewandsäume mit Zickzackfältelung motiviert und gegenüber der Plastik des Unterkörpers flach gehalten (auf unserer Tafel nicht erkennbar). Der Idolform und der archaischen Kunst überhaupt sind sie fremd; dort gibt es bei solchen Typen, die die Beine unter dem Gewand angeben, nur den gegen die Knöchel hin sich verschmälernden Aufbau — dies ungeachtet der technischen Schwierigkeit. Im Gegensatz dazu kennt die Kunst des V. Jahrh. seit der Auflösung des archaischen Stils nur den senkrechten Gewandfall

auf der Standbeinseite; auch bei unseren archaisierenden Gestalten und obwohl die technische Forderung bei der Anordnung um die Säule wegfällt, ist daran festgehalten: diese Vertikalen entsprechen einer grundsätzlich neuen Beziehung von Körper und Gewand¹²⁾).

Die Erfindung, die uns aus Andeutungen und Bruchstücken wieder ersteht, ist nicht ganz ohne Beziehungen in der Formenwelt griechischer Kunst. Das früharchaische Standmotiv ist auch sonst erhalten geblieben, wenn auch viel seltener als das Vorsetzen des linken Fußes. Die gleichstehenden Füße finden sich bei weiblichen Figuren, die ein Weihwasserbecken tragen — die starre Haltung ist durch die tektonische Eigenschaft der Figuren bedingt; sodann bei einigen Typen des lang bekleideten bärtigen Dionysos, und da gewiß unter dem Einfluß des „Perikionios“, des mit Gewändern und einer Kopfmaske behängten Baumstammes¹³⁾. Beide Denkmälerreihen mit ihrer gleichmäßig frontalen Anordnung der Figur bieten wichtige Parallelen zur Fortbildung der einzelnen Hekategestalt. Die älteste unter den Becken-trägerinnen¹⁴⁾ — Tafel XXII, aus Laurion, jetzt in Athen N.M. 74 — ist im Unterkörper dem Hekateion der British School vergleichbar; auch hier das anliegende Gewand und darauf einige Bogenlinien als Faltenangabe eben noch feststellbar, beides samt der senkrechten Mittelfalte archaischer Weise entsprechend. Die spätere Entwicklung vertritt ein Exemplar im Britischen Museum n. 152 — Tafel XXIII 1 — wo am Oberkörper archaische Motive vorherrschen, die Beine aber unter natürlichen Gewandfalten nur mehr angedeutet sind. — Bei dem Stück aus Laurion ist archaische Tradition durchgehend in den Gewandmotiven erhalten. In der plastischen Gesamtanlage ist sehr deutlich die „Werkform“ — die Form des rohen Steinblocks — bewahrt. Die Gesamtheit der beobachteten Eigenschaften erlaubt, das Stück zuverlässig als ältestes der bisher bekannt gewordenen Reihe zu bestimmen. Unsicher bleibt das absolute Datum; doch wird man die Figur von der archaischen Epoche ziemlich weit abrücken, da alles Empfinden, alle Sorgfalt und Präzision der alten Kunst daraus verschwunden ist.

Eine wesentliche Bereicherung bringen die Darstellungen des Dionysos mit dem früharchaischen Standmotiv, da hier die „Reihe“ bis zur archaischen Zeit hinauf verfolgt werden kann, was ja auch bei den Hekatebildern nicht der Fall war. Zwar fehlt ein archaisches Original, — Bruchstück eines Kopfes aus dem Demos Ikaria, Athen N. M. 3072, Amer. Journ. V 1889, S. 463, Fig. 43 — aber eine im Typus wenn auch nicht in Einzelheiten genaue Kopie nach einem reifarchaischen Werk ist uns in der Statue Villa Albani 144 (Br-Br 652)¹⁵⁾ erhalten, und darnach eine statt-

¹²⁾ Ihrewegen halte ich z. B. die Statuette Ny Carlsberg 20 Taf. II, die sonst nicht leicht zu beurteilen ist, für nichtarchaisch; sie ist griechische Arbeit, am wahrscheinlichsten noch aus dem V. Jahrh.

¹³⁾ Die Darstellungen auf r. f. Vasen gesammelt von Frickenhaus im 72. Winkelmanns Progr.

¹⁴⁾ Die ganze Reihe: Bulle n. 18—21, S. 13. Das Fragment Lebas Mon. fig. Taf. 4, 1 wird nach seiner Größe eher zu einem Dionysos gehören; es befindet sich im Museum von Eleusis.

¹⁵⁾ Helbig³ 1888. Im unteren Teil ist ein Querstück modern zwischengesetzt: ziemlich nahe über den Füßen (an der Rückseite ist dieses und der Rest nach unten hin mit wagrechten Hieben leicht gerauht). Die Unterschenkel sind jetzt viel zu kurz, die Wirkung der aufstrebenden Gestalt ist außerordentlich viel besser, wenn man die Beine in der Höhe des Ergänzten abdeckt.

liche Reihe vom IV. Jahrh. an bis in die Kaiserzeit. Kopie nach einer Schöpfung des IV. Jahrh. ist gewiß der Dionysos Albani 983 mit „praxitelischer“ Haar- und Augenbildung¹⁶⁾, während ich bei der Statue des Palazzo Doria EA 2282 wenigstens in der Art der Gewandbelegung die Manier eines römischen Ateliers erkennen möchte. Eine ganze Gruppe von Exemplaren — durchweg unterlebensgroß und von geringer doch anscheinend meistens griechischer Arbeit — ist bisher für weiblich gehalten und gewöhnlich als eingestaltige Hekate verstanden worden. Die Deutung ist durch die Statuette Ny Carlsberg H. 15¹⁷⁾ — Tafel XXIII 2 — völlig gesichert: in der Rechten ist hier der Kantharos erhalten. Der Thyrsos aber wird stets wie die großen Fackeln mancher Hekateia aufstehend im Arm gehalten (man denkt wie dort an den Vorteil für die technische Herstellung). Die Umbenennung als Dionysos gilt außer für das eben erwähnte Stück für die Torsen Athen N. M. 53 (Tafel XXIII 3) und 1654 (Reinach Rép. IV 190, 9; schlechte römische Arbeit mit sichtbarer Bohrer-technik)¹⁸⁾. Aber auch der „Schilfstengel“ der „weiblichen“ Statuette Torlonia 492, Taf. 126, ist nichts anderes als der Thyrsos — dazu beachte man die unweiblich große Hand. Im Anschluß an diese gesicherten Beispiele stehe ich nicht an, den attributlosen Torso aus Stamata, Bulle Taf. 2, 14 mit seiner männlichen Brust als Dionysos zu erklären. Für den „Torso eines Kitharöden“, Louvre 690 (BCH 1900, Taf. 12, S. 532) mit entlastetem rechten Bein, wohl ein Original „streng-schönen“ Stils, ist die gleiche Deutung wenigstens in Erwägung zu ziehen. — An die Fortbildung der Hekate-Figuren erinnert die Entwicklungsreihe der Dionysoi im besondern wieder durch die Art, wie das Gewand an den Beinen sich verändert; wie dort wird die Pfeilerform des Idols durch naturalistische Faltenmotive aufgelockert und dadurch erst der fatale Eindruck, als stünde der Gott an den Füßen gefesselt, hervorgerufen. Beispiele dafür: die oben genannten Statuen Albani 983 und Doria, oder die Statuette aus Aegina — Tafel XXIII 3 —. Das älteste Stück aus dieser Gruppe ist wohl das Tafel XXIII 2 abgebildete „aus Pästum“; es erweist sich durch die Erhaltung der prismatischen Grundform als der Beckenträgerin aus Laurion (Tafel XXII) verwandt, aber in dem Volumen der Gewandung ist es ein wenig darüber hinausentwickelt.

Das Wichtigste aber, was sich aus dem Vergleich der Hekate-Figuren mit verwandten Typen aus dem Bereich der griechischen Kunst ergibt: daß bei der einzelnen Gestalt des Hekate-Idols das archaische Element durchaus individuell verwertet ist. Die Reihe der Beckenträgerinnen wie der Dionysos-Figuren zeigt nur allmähliches Eindringen der späteren Stilelemente — Stilmischung also ähnlich wie bei dem panathenäischen Palladion des V. Jahrh., die an dem gleichen Grundschema festhält und nur das nichtarchaische, hier das naturalistische Element vielfach überwuchern läßt. Dagegen finden wir bei der Hekate die Elemente des freien Stils nicht so lediglich beigemischt — sie sind mit den altertümlichen in völlig neuer Weise

¹⁶⁾ Clarac Taf. 768 B, 1907. Erw. Furtwängler, Statuenkopien S. 13.

¹⁷⁾ Helbig Museet n. 15, Katalog von 1906 (Jacobsen); hier „Persephone“ benannt mit „Kantharos“ und „Fackel“.

¹⁸⁾ Athen N. M. 53 aus Aegina, mit Rest des Kantharos in der R. (Sybel n. 18 „Schale“). — Athen N. M. 1654 (Sybel 395) „Hund“ zur R. — vielmehr Panther.

kombiniert: aus der starren Grundform, die im Unterkörper rein erhalten ist, entfalten sich vom Gürtel aufwärts die Formen zu reicher „natürlicher“ Lebendigkeit; dem Überschlag unterhalb der Gürtung kommt die Rolle zu, mit seinen archaisierenden Falten zwischen den so verschieden gestalteten Teilen zu vermitteln. Hier also erkennen wir die bewußte künstlerische Tat. Aus jenen verglichenen Typenreihen läßt sich Gleichwertiges nicht an die Seite stellen. Wirklich vergleichbar, als Beispiel für denselben formalen Grundgedanken, sind jene Erzeugnisse dekorativer Phantasie, bei denen ein menschlicher Körper nach unten in Blatt- und Rankenornament übergeht. Eine vollkommene Analogie zu unserer Hekate-Gestalt bietet aber nur ein einziges Beispiel: der Schmuck des Marmorsessels aus der Vorhalle des Parthenon: Lebas, Archit. Athen Taf. 13 — vollständiger erhalten die sehr sorgfältige neuattische Kopie Berlin 1051 (aus Rom erworben) — Tafel XXIV 2 —. Nach der Behandlung von Gesicht und Haar kann das Original kaum viel vor der Mitte des IV. Jahrhs. entstanden sein¹⁹⁾. Die Erfindung wird von der formalen Idee der Hekate-Gestalten abhängig zu denken sein — die Verdienste und die Mittel der Komposition sind völlig die gleichen: im wesentlichen freie Bildung des Oberkörpers mit Kopf und Armen, und unterhalb des Gürtels der steif gefältete Überschlag, der die Aufgabe hat, zu den rein ornamentalen Gebilden überzuleiten. — In der weiteren Entwicklung geht die Differenzierung der drei Bestandteile alsbald wieder verloren; wie bei archaischen Mischbildungen der Tierleib gleich an den Hüften oder unter dem Gürtel ansetzt, so hier das Blattwerk. Diese primitive Art der Kombination zeigt schon das dem Marmorsessel zeitlich nahestehende Stierkapitell aus Cypern, Brit. Mus. Sculpt. II 1510, Taf. 27 — sie findet sich weiterhin an dem Tempeln von Magnesia und Didyma; der Überschlag halb als Stoff, halb blattähnlich behandelt auf einem Relief-fragment aus Cumae, Mon. Linc. XXII Sp. 723 f., Fig. 257. —

Die Erfindung des dreigestaltigen archaisierenden Hekateions, deren ursprünglicher künstlerischer Sinn uns in jedem Vergleich bestimmter faßbar geworden ist — darf sie mit der Hekate des Alkamenes, der Epipyrgidia, gleichgesetzt werden? Offenbar sind wir dieser Möglichkeit sehr viel näher gerückt. Ganz unabhängig von der literarischen Überlieferung ergab sich die Existenz eines attischen Hekatebildes, das im V. Jahr. von einem bedeutenden Künstler geschaffen sein muß. Am meisten Sicheres über dieses Werk erfahren wir durch die Nachbildung einer attischen Münze des II. Jahr. v. Chr. — Tafel XXIV 4 —; auf Prägungen der gleichen Serie erscheinen als Beizeichen die Tyrannenmörder. Das Münzbild erlaubt vor allem mit Bestimmtheit zu sagen, daß es sich nicht um ein Werk des archaischen Stils, sondern um ein archaisierendes handelt: es gibt die Gürtung über dem Überschlag, die erst mit der Wiedereinführung des Peplos in Athen um das Jahr 480 aufgekommen ist.²⁰⁾ Andererseits reichen die Nachbildungen aus Marmor mit dem Hekateion der British School — Tafel XXIV 1. 3 — bis in die Zeit des Alkamenes hinauf. Da nun dieses

¹⁹⁾ Die Inschrift am Original ... ρατο αρ. οντο. wird also eher auf den Archonten Kallistratos 355/4 als auf Lysistratos 369/8 zu beziehen sein.

²⁰⁾ Furtwängler, Meisterw. S. 37 ff. Der Herausgeber der Münze, Pick, hat die wichtige Tatsache nicht berücksichtigt; er nimmt an, daß eine archaische Statue nachgebildet sei. Das „archaische“ Profil der Köpfe vermag ich nicht zu erkennen, ebensowenig ein „klassisches“ — die Nachbildung reicht dafür nicht aus.

älteste Stück in allen Besonderheiten, die es von späteren Varianten unterscheiden, mit dem Münzbild übereinstimmt — in dem tiefen Sitz des Gürtels, den altertümlichen Faltenlinien am Unterkörper und der Art des Fackelhaltens — so sind wir berechtigt, ihm auch sonst Vertrauen zu schenken: auch die Faltenbildung an der Brust, die in die 2. Hälfte des V. Jahrhs. verweist, darf auf das Urbild zurückgeführt werden. Das aus den Denkmälern gewonnene Ergebnis steht also mit der Überlieferung bei Pausanias in vollem Einklang. Das attische Hekatebild des V. Jahrhs., das wir bis in die römische Zeit in Nachahmungen fortwirken sehen, ist eben das Werk des Alkamenes, das er dem Pausanias zufolge in Athen für die hervorragendste Kultstätte der Göttin geschaffen hatte. — Merkwürdig bleibt nur, daß wir über das Aussehen älterer Hekateia aus den Denkmälern keine Kenntnis erhalten — da solche doch wohl nicht erst seit der Zeit des Aristophanes vor allen Türen standen. Die einfachste Annahme ist immer noch die, daß es dreiköpfige Hermen waren; bei dem geringen Aufwand an Material, den diese Form verlangt, können sie aus Holz geschnitzt gewesen und darum für uns so vollkommen verschwunden sein. Alkamenes war dann in der Tat, wie Pausanias behauptete, der erste, der die „Dreigestalt“ zu bilden unternahm. Auch dabei bewährt sich seine Erfindungskraft. Selbst wenn die äußerlich verwandte Anordnung von drei Gestalten, die um einen zylindrischen Geräteil gestellt sind, ihn angeregt haben sollte (ein archaisches Beispiel ²¹) Not. scavi 1913 suppl. S. 87), bleibt es eine durchaus neue Leistung, statt des rein dekorativen Gebildes das plastisch losgelöste, für sich selber existierende zu schaffen. — Oder sollte jenes vereinzelte Hekateion von abweichender Bildung — 79. Winckelm. Progr. Taf. 1 — auch angesichts all der angeführten Denkmäler seinen Anspruch aufrecht erhalten können? Dem steht nachgerade eine erdrückende Übermacht der Beweise gegenüber. Es ist jetzt nicht mehr das Einzige, das der Arbeit nach aus der Zeit bald nach Alkamenes stammt, und der Wortlaut des Pausanias (II 30, 2) *τρία πρόσωπα προσεχόμενα ἀλλήλοις* konnte gewiß von drei so nahe zusammengerückten Gestalten, wie sie am Hekateion der British School und auf dem Münzbild gegeben sind, ebenso gebraucht werden, wie von dem späteren — Petersens zweitem (hellenistischem) Typus. — Bedenken konnte dieser Ausdruck nur erregen gegenüber späten Abwandlungen des alkamenischen Hekatebildes wie Berlin 173 (Bulle Taf. 5, 38), bei denen die Gestalten auseinandergerückt sind, die Säule zwischen ihnen sichtbar wird. Es scheint, daß zu solcher Veränderung jene öfter erwogene Vermischung der „Dienerinnen“ der Hekate mit der Göttin selbst den Anlaß gibt; am augenfälligsten deutet darauf hin die Umgestaltung an dem Exemplar in Petersburg n. 152 A: die Hekatefrauen unseres Typus erscheinen hier auf Zehen gehoben — „tanzend“ sagt der Katalog — und das Gewand mit beiden Händen zur Seite ziehend. In jedem Fall aber sind alle derartigen Abwandlungen sekundär — Petersburg 152 A zeigt die zarte Marmorbehandlung des IV. Jahrhs. —, für das Urbild ist ebenso gewiß der feste Zusammenschluß wie die Auffassung als dreigestaltige Göttin anzu-

²¹) Den rein dekorativen Charakter macht die Vergleichung mit Boll. d'Arte 1909, 412 Abb. 4 einleuchtend: hier laufende Männer an Stelle der statuarischen Frauenbilder. Gleiche Anordnung stehender Figuren an ägyptischen Spiegelgriffen: Museum of Fine Arts Bulletin, Boston XVI (1918) S. 78 r. unten. XIX (1921) S. 38 l. oben — aus Äthiopien.

nehmen. — Das konkurrierende Hekatebild in Berlin ist aber auch an sich zu wenig monumental gedacht — Bulle hat es sehr richtig charakterisiert (S. 35 zu Anm. 82) als „weder eine typische, noch überhaupt eine künstlerisch durchgearbeitete Lösung des Problems“. Überdies glaube ich am Original trotz der Verstümmelung mit Sicherheit zu kennen, daß es niemals Arme gehabt hat: so klärt sich das Rätsel auf, daß von ihrem Motiv keine Vorstellung zu gewinnen war; unterhalb der Schulteransätze — es ist jedesmal eine gemeinsame Schulter für zwei benachbarte Figuren — waren die Balkenenden angegeben, die wir bei der Herme als Andeutung der Arme aufzufassen gewohnt sind. Die drei „zusammengebackenen“ Gestalten sind dann nichts anderes als eine Belegung der drei Flächen einer dreiseitigen Herme. Wollte man aber etwa den Mangel der Arme nur der Nachbildung zuschreiben, so käme für das Original der Gesamteindruck ganz auf den des jüngeren Typus hinaus, der organisch wie künstlerisch ein Monstrum ist. Der ältere ist organisch zwar ebenso unmöglich, allein er macht darauf auch keinen Anspruch, und indem er künstlerisch die Einheit der Figuren mit der Säule herstellt, hält er uns bei dieser Einheit fest — indem wir sie erleben, ist die Frage nach der organischen Begründung ausgeschaltet.

Der innere Grund, der schließlich am meisten überzeugend die Urheberschaft des Alkamenes bekräftigt, ist die Verwandtschaft der Erfindung mit der des Hermes-Pfeilers: auch der Kopftypus, den wir freilich nur erschließen, läßt selbst in den Nachwirkungen vielfach eine Großartigkeit der Anlage spüren, die aus dem Stil der Entstehungszeit des einzelnen Stückes nicht erklärt werden kann. Im übrigen ist nicht dies beweisend, daß im Hermes sowohl wie in der Hekate Archaisches verarbeitet ist, sondern die Art, wie es geschieht: der Künstler schaltet frei mit der archaischen Typik, der eigene Stil tritt trotz der Beimischung beherrschend auf und macht auch das archaische Element seinen Zwecken dienstbar. Das aber ist gerade das Gegenteil eines eigentlich „archaistischen“ Stils, der auf der Einfühlung in den archaischen Stil beruht — wie wir ihn in den ersten Jahrzehnten des IV. Jahrh. entstehen sahen. Es ist nicht schwer vorauszusagen, welcher von beiden die stärkere Nachwirkung haben muß: derjenige, der im eigentlichen Sinne Stil ist, indem er eine gleichsam abstrakt faßbare Formel findet. Der Archaismus des Alkamenes ist von seiner Persönlichkeit nicht zu trennen — das einzelne Werk kann variiert, niemals seine individuelle Stellung zum Archaischen von Nachschaffenden wiederholt werden.

III

ERGEBNISSE UND FOLGERUNGEN

Es sind verhältnismäßig wenige Denkmäler archaistischen Stils, von denen die vorausgehenden Kapitel handeln. Insofern wird man die Beschränkung ohne weiteres zugestehen, als hier nur das Nachleben des „archaischen“ Stils, nicht allgemein die Wiederaufnahme irgendwelcher älteren Stilart zu verfolgen war: der Begriff des Archaistischen ist prägnant gefaßt, während er sonst, zumal in der Geschichte der neueren Kunst, in erweitertem Sinn verwendet wird — so, wenn man Poussin einen Archaisten genannt hat, weil er im Formalen auf die ältere, zu seiner Zeit nicht mehr lebendige Kunst der Renaissance zurückgriff¹⁾. Nebenbei bemerkt: nur die Nachahmung des Archaischen, das Auftauchen archaischer Elemente in einer ihnen fremden, jüngeren Umgebung, durfte bei so gestelltem Thema als „Archaismus“ bezeichnet werden (die antike Philologie versteht genau dasselbe unter ἀρχαϊσμός: Schol. Arat. Phaen. 1, Servius im Kommentar zu Vergil, passim); der Doppelsinn war zu meiden, an den man sich in neuerer Zeit fast allgemein gewöhnt hat, indem man als „Kunst des Archaismus“ gerade die echtarchaische begreift. — Aus der Beschränkung auf das Fortwirken des archaischen Stils ergibt sich, daß allein die Plastik das Material in Fülle liefern konnte; Nachahmung archaischer Architekturformen oder Ornamente ist gewiß nicht als ausgeschlossen zu betrachten, aber es fehlt jegliches Anzeichen, daß sich derartige Fälle zu Gruppen zusammenschließen oder gar eine kontinuierliche Entwicklung darbieten könnten. Die große Malerei endlich scheidet aus, weil die Monumente so gut wie ganz versagen.

Indes, auch innerhalb des so begrenzten Stoffgebietes ist eine scheinbar enge Auswahl getroffen. Dafür war die Absicht entscheidend, gesicherte Ergebnisse, die von subjektivem Urteil möglichst unabhängig sind, voranzustellen. Und zwar geht jeder einzelne der vier Abschnitte (II a—d) von anderen grundlegenden Tatsachen aus und gelangt zu Aufstellungen, die beanspruchen richtig zu sein, gleichviel welche Erkenntnisse von archaisischer Kunst etwa auf anderem Weg gewonnen werden können.

Allem voran steht an Bedeutung für die Geschichte des Archaisierens, daß wir dreimal aus getrennten Voraussetzungen zu der Einsicht gelangen: ein in besonderem Sinne „archaistischer“ Stil ist in den ersten Jahrzehnten des IV. Jahrh. geschaffen worden. Darauf führt die Reihe der panathenäischen Athenabilder ebenso wie die genauere Datierung eines Originalwerks dieser Kunst, der Viergötterbasis auf der Akropolis, und endlich das wiedergewonnene Reliefbild des Reigens der Nymphen mit Pan. Als archaistisch im besonderen Sinn darf diese Kunst insofern gelten, als Elemente eines jüngeren Stils ihr nicht beigemischt sind²⁾. Vielmehr sahen wir:

¹⁾ Rev. arch. 1903 II S. 211 bespricht Perdrizet eine Gruppe von „archaisierenden“ Reliefs, deren Vorbilder der klassischen Kunst des V. Jahrh. angehören.

²⁾ Ähnlich Bulle, Archais. griech. Rundplastik S. 3, der jedoch den Sachverhalt nur ungenau wiedergibt, wenn er sagt, daß die archaischen Elemente hier „in sich neu

dieser manieriert archaische Stil entsteht durch Einfühlung in den echt archaischen; wesentliche Züge des archaischen sind darin erfaßt und fortbildend „übertrieben“.

Ganz anders stellte sich uns die Grundtendenz dar, die den Archaismus des V. Jahrh. beherrscht. Hier keine aktive Neigung, das Archaische zu fassen und weiter zu entwickeln — vielmehr ist es ein Gegebenes, das festgehalten werden soll. Mit größerem zeitlichen Abstand wird die Absicht immer unvollkommener verwirklicht. Am meisten eindrucksvoll war das an zwei Werken des Alkamenes zu erkennen. Auch der Schüler des Phidias hat sich der traditionellen Forderung gefügt, eine Herme des bärtigen Hermes in altertümlichem Geschmack zu machen. Aber bei genauem Zusehen erweist sich nur der Kranz gebuckelter Lockenenden um die Stirn als vom Archaischen übernommen. Die formale Idee, wodurch die Gesamtwirkung vor allem bestimmt wird, ist die des kantig rechtwinkligen Pfeilers; im Bartumriß wie auch in der Anordnung des Lockenkranzes wird die Senkrechte und Wagrechte in einer Weise betont, wie es den archaischen Vorbildern fremd ist. Das Gefühl für die „tektonische“ Eigenschaft des Gebildes, das darin offenbar wird, ist so abstrakt in der archaischen Kunst niemals hervorgetreten. — Bei der Hekate auf dem Pyrgos ist es die primitive Idolform der ältesten Rundplastik, die wiederum auf ihren tektonischen Wert hin gesehen ist. So geschieht es, daß die „Dreigestalt“ anschaulich möglich wird. Die künstlerische Leistung besteht im übrigen darin, wie aus der streng gebundenen Grundform die freien Elemente sich entfalten. Den Ausdruck des Geistigen haben diese, hier wie beim Hermes, zweifellos allein bestimmt; der archaische Stil liefert dazu nur noch die leere Hülle. —

Die Stilschöpfung vom Anfang des IV. Jahrh. sahen wir weiterwirken in dem aus Fragmenten wieder erstehenden Relief des Dionysos und der Jahreszeiten (Tafel XVIII, Beilage 4). In den Gesten der Hände ist die „Manier“ noch weiter gesteigert; sonst ist auch hier wieder das Vorbild — wie ehemals das archaische — mit Motiven des Zeitstils durchsetzt. In der Folge scheint die archaisierende Tendenz überhaupt mehr und mehr im Schwinden. Dagegen fanden sich im IV. Jahrh. Beispiele selbständiger Erfindung, die dem Einfluß des manierierten Stils entzogen bleibt: die Münchener Tyche, deren Original der archaischen Wirkung schlichter Marmorflächen nachzukommen strebt; anders wieder die Chariten des Wiener Hekateions, bei denen in beabsichtigtem Kontrast ein praxitelischer Tanzrhythmus mit archaisch steifer Faltengebung beschwert ist.

Die Reliefkunst der hellenistisch-römischen Zeit hat dann in weitem Umfang gerade an die Typen des manierierten Archaismus — Viergötterbasis und Nymphenreigen — angeknüpft. Angesichts der Fälle direkter Entlehnung bestätigte sich uns die schon immer befürchtete Minderwertigkeit solcher Überlieferung des griechischen Vorbilds. Wertvoller sind die Ergebnisse dieses Teils der Untersuchung für unsere Kenntnis der eklektischen „neuattischen“ Kunst, da die Gegenüberstellung mehrfach zwischen unmittelbarer Benutzung des Vorbilds und mehr oder weniger freier Variation zu scheiden erlaubte (vgl. vor allem Beilage 4). Der Relieftypus Pourtalès-Gorgier

gemischt“ seien. Sein Versuch, die Begriffe der „archaistischen“ und der nur „archaisierenden“ Kunst als Termini einzuführen, stößt auf die Schwierigkeit, daß sich zu viel Übergangsformen zwischen beiden herausstellen.

beweist die hoffnungslose Verkümmern der bildnerischen Phantasie in dieser Epoche, die doch selbst sich dessen so wenig bewußt war, daß sie das Erzeugnis ihrer Afterkunst unmittelbar den „Kopien“ griechischer Typen anzureihen wagt. —

✱

Soweit die Ergebnisse der Untersuchung in gedrängter Übersicht. Wenn damit eine Anzahl von Punkten festgelegt ist, so bleibt doch noch die Frage zu stellen, ob es die Hauptpunkte der historischen Entwicklung sind, die wir vollständig getroffen haben. Das vorläufig gewonnene System wird seine Probe zu bestehen haben, indem wir versuchen, die wichtigsten, bisher außer Betracht gelassenen Werke damit in Zusammenhang zu bringen.

Für das V. Jahrh. bereichert sich das Bild, die von uns erkannte Gesamteinstellung bleibt ungestört. Ein Zwölfgötter-Relief, dessen Entstehung um 460 ich an anderer Stelle zu beweisen versucht habe (Br-Br Taf. 660), bringt insofern etwas Neues, als es sich noch unmittelbar an den reichen spätarchaischen Faltenstil anschließt. Man hätte es lediglich einem etwas konservativ gesinnten Künstler zuzuschreiben, verriete sich nicht in der Verkürzung einiger Körper (des Ares, Hephaistos, Zeus) eine schon nicht mehr archaische Gewöhnung; und vor allem tritt dazu die Wiedergabe der Augen, schräg gestellt und in mandelförmiger Vorderansicht, in so entschiedenen Gegensatz, daß sie als beabsichtigtes Archaisieren aufgefaßt werden muß. — Derselbe Kontrast findet sich wesentlich gesteigert auf dem viereckigen „Altärchen“ Athen N.M. 54 (Svor. Taf. 23) mit einem Hermes Kriophoros auf der besser erhaltenen Seite. Nach der Qualität der Arbeit hat man es von jeher mit Recht als griechisches Original betrachtet. In der Bildung des Nackten und der Haare ist in der Hauptsache die Stufe des nacharchaischen „strengen“ Stils erreicht, im Gewand die archaische Steifheit eigentümlich durchwirkt mit Andeutung des Stofflichen. Nur der Lockenkranz, die Bartform und im besonderen der lächelnde Ausdruck des Gesichts lassen den archaisierenden Charakter klar erkennen.³⁾ — Das rasche Nachlassen der archaischen Korrektheit wird auch durch den Vergleich dieser beiden Reliefwerke wieder sehr eindringlich gemacht. Freilich liegen schon die Bedingungen hier weniger günstig als etwa beim panathenäischen Palladion, da bei der Darstellung eines Göttervereins nur im allgemeinen der altertümliche Stil, nicht wie dort die Anlehnung an ein bestimmtes Vorbild gefordert war, die notwendig retardierend wirken mußte.

Ein drittes Reliefwerk macht Anspruch, an dieser Stelle eingereiht zu werden, das Korinthische Puteal.⁴⁾ Von Einzelheiten abgesehen tritt es zum manierierten Ar-

³⁾ Auch das Ornament ist hier ausnahmsweise als archaisierend zu bezeichnen (vgl. Klein, Ann. Inst. 1875, 298. F-W 418/19. Hauser Neuatt. Rel. S. 170, 3). Die Lösung der Blüten aus dem Zusammenhang des Rankenfrieses findet sich auf Werken der zweiten Hälfte des V. Jahrs.: Conze Grabreliefs Taf. 204, aus Salamis — Votivrelief aus Cumae in Berlin n. 805, Kekule S. 168.

⁴⁾ Dodwell, Alcuni bassiril. della Grecia Taf. 2—4. JHS 1885 Taf. 56 f. Abguß sämtlicher Figuren in Würzburg (davon abgenommen die Münchener Exemplare).

chaismus entschieden in Gegensatz — eben darum ist es so lange als echt archaisch beurteilt worden. Man wies vor allem darauf hin, wie die Gestalten mit fest auftretender Sohle schreiten. Aber die gedrungenen Proportionen der Männer, die schlichte Gewandung mancher Frauen rufen sogar die Erinnerung an früharchaische Bildungen wach. Dies wäre also die dritte Stufe des Archaismus, die wir im Lauf des V. Jahrhs. antreffen: der ausgelebte archaische Stil wäre erstmals erneuert worden durch ein Zurückgreifen auf die Kunst einer weit zurückliegenden Epoche. Indes die Frage kompliziert sich dadurch, daß die bisherige Beurteilung des Puteals als griechische Originalarbeit sich nicht mehr aufrecht halten läßt. Ein Teil der Figuren, jedoch um andere — Poseidon, Hephaistos (?) — vermehrt, findet sich wieder auf den Bruchstücken einer rechteckigen Basis, die in Ephesos entdeckt worden sind⁵⁾ — Tafel XX. Eine offenbar den Skulpturen gleichzeitige Inschrift — erhalten τ]ων τεκνων — weist dieses Marmorwerk in die hellenistisch-römische Epoche; die Exaktheit der gleich hohen Buchstaben macht Entstehung in der frühen Kaiserzeit wahrscheinlich. Soll man etwa annehmen, daß das Korinthische Puteal das Urbild war, auf welches die Typen der ephesischen Basis zurückgehen? Abgesehen davon, daß es schon vor der Zerstörung der Stadt durch Mummius (146) kopiert sein müßte — die in Ephesos neu auftretenden Gestalten wären sehr geschickt hinzu erfunden. Offenbar löst sich alles sehr viel einfacher, wenn wir ein gemeinsames Vorbild für Korinth und Ephesos annehmen. Seit langem war es ja bekannt, daß Figuren vom Korinthischen Puteal zum Typenschatz der Neuattiker gehören.⁶⁾ Auch der Schmuck des „Puteals“ selbst stellt sich jetzt als eine neuattische Kompilation heraus. Denn genauere Vergleichung läßt die Uneinheitlichkeit im Stil dieser Figurenreihe erkennen. Neben den sehr altertümlich wirkenden Gestalten steht die Figur der „Hera“ mit der richtigen Schrägansicht des Oberkörpers (und Angabe der Brüste, während die weibliche Bildung bei „Alkmene“⁷⁾, Artemis und der mittleren Nymphe unter dem Gewand wie auf altertümlichen Vasen ganz verschwindet). Übrigens ist auch die Tracht dieser Gestalt — nur dieser einen — die komplizierte des V. Jahrhs. (Chiton unter dem Peplos) und die Erscheinung ist nur gleichsam mit einigen archaischen Zickzackmotiven behängt — eine Kombination, die auf dem Zwölfgötteraltar des Louvre (Froehner n. 1) überreichlich angewendet ist; bisher ist solche äußerliche Zufügung des archaischen Elements in der Kunst des V. Jahrhs. nicht belegbar und daher von ihr fernzuhalten. Der Zwölfgötteraltar wird den eklektischen „Neuschöpfungen“ aus römischer Zeit anzureihen sein. Für das Korinthische Puteal kommen wir auf die ursprüngliche Frage in anderer Form zurück: wenigstens jene besonders altertümlich anmutenden

⁵⁾ Wien Inv. 845. Dank dem Entgegenkommen des Österr. Archäol. Instituts hier zum erstenmal abgebildet. Gefunden 1905 im Schutt der sogen. Theaterstraße (nach freundlicher Mitteilung J. Eichlers).

⁶⁾ Vgl. Hauser n. 1. 4. 76 (?). Durch die Güte Amelungs ist mir das Fragment eines Flachreliefs bekannt, das sich im römischen Kunsthandel befindet: die erste Nymphe (erhalten Oberkörper mit Kopf) hier außerhalb des Reigens: r. Unterarm gegen die Hüfte hin bewegt, Kopf zurückgewendet.

⁷⁾ So nach der Deutung von Overbeck, Griech. Plastik⁴ S. 251 f. Ich erkenne im Ganzen nach Furtwängler (Mw. S. 205) einen Götterverein, und wegen der Nachbarschaft des Herakles und der Athena in der „Alkmene“ vielmehr Hebe.

Gestalten könnten einem archaistischen Relief des V. Jahrh. entnommen sein. Oder hätte der Neuattiker selbst früharchaische Vorbilder in dieser Weise umgestaltet? Die Entscheidung bleibt offen, so lange diese Typengruppe weder unter griechischen Originalen noch in römischer Kunst ihresgleichen findet. Aber unabhängig davon darf der neuattische Ursprung des Korinthischen Puteals als gesichert gelten.⁸⁾ Unter dieser Voraussetzung erklärt sich nun auch das vereinzelte Auftreten der Schwalbenschwanzzipfel am Mäntelchen des Hermes; als auffälligstes Kennzeichen des „manierierten“ Stils haben sie wohl hauptsächlich die Datierung des Stückes ins IV. Jahrh. veranlaßt — für uns gehören sie vielmehr zu den Zügen, die der Neuattiker hineingebracht haben muß.⁹⁾

Endlich die Rundplastik des V. Jahrhunderts: sie sei nur noch mit Auswahl erwähnt, da angesichts des allein in römischer Marmorarbeit erhaltenen Materials, wie früher betont, dem subjektiven Empfinden allzuviel Spielraum gelassen ist. Ganz ohne Anstoß fügt sich mir von Bulles Zuweisungen die „Minerva von Poitiers“ (Bulle Taf. 5, 35) der Entwicklung ein. Am Gewand auffallend das originelle Motiv der schräg gezogenen — frei stilisierten Falten oberhalb des Überschlags, dazu vergleiche man den Torso aus Korinth Amer. Journ. VI 1902 Taf. 16, der freilich auch nur „Kopie“ ist. Der Kopf vermittelnd zwischen Echtarchaischem und dem Typus der Athena auf der Viergötterbasis (Tafel VIII 2). Dem Zeitstil nach könnte die Figur eine Nachbildung des ehemals vergoldeten „Palladions“ des Nikias sein (Plut. Nikias 3); dazu stimmt die Größe unter der Wirklichkeit und der Bronzecharakter der Ausführung, den die Kopie besonders am Haar sorgfältig nachgebildet hat.¹⁰⁾ Außerdem sehe ich, im Gegensatz zu Bulle, in dem Dionysos Braschi der Glyptothek (n. 57, Bulle Taf. 7, 51) eine etwas elegant geratene Kopie eines Originals der Zeit um 470 (so Furtwängler im Kat.). Der Kopf der kleinen Bronzewiederholung im Pariser Cabinet des Médailles n. 364 ist von archaisch anmutender Strenge; Form und Gürtung der Nebris sowie das schalartige Mäntelchen sehr ähnlich auf dem streng-schönen Vasenbild Neapel, Slg. Santangelo 688.¹¹⁾ — Etwas unerwartet Neues wäre dagegen in der Pallas von Herculeum gegeben (Bulle Taf. 1, 1): der völlig freie Kopf unvermittelt auf einer fast einheitlich archaischen Gewandfigur. Die

⁸⁾ Der Perlstab (s. die Titelvignette bei Dodwell, *Alcuni bassiril.*; vgl. Furtwängler Mw. S. 204, 5) findet sich ebenso an der neuattischen Rundbasis V. Albani 74, Hauser S. 32, n. 40. Phot. Alinari 27570. — Das geringe Relief Ny Carlsberg 37 Arndt Taf. 20 beurteile ich ebenfalls als eklektisch compilierend: der Typus des Ares vom Capitolinischen Puteal paßt zur „Hera“, nicht zu dem der strengeren Gruppe angehörenden Poseidon.

⁹⁾ Der Apollon sehr ähnlich, doch ohne das Abfliegen des Mäntelchens, auf dem Altären Barracco Cat. n. 82 (aus Athen: AZ 1849 Taf. XI 2. Overbeck, *Atlas Kunstmyth.* Taf. XX 18), bei dem mir Entstehung im V. Jahrh. möglich erscheint. — Eine Umbildung etwa augusteischer Zeit liegt dagegen vor auf dem Fragment Bull. Comun. 29, 1901 S. 242 (aus der Basilica Aemilia).

¹⁰⁾ Zum Gesichtsausdruck, der dem Kopisten wohl zu süßlich geraten ist, vgl. die Doppelathena Athen N.M. 82 (Svor. Taf. 26), bei welcher die Augenbildung nacharchaische Entstehung zwischen 470 und 450 wahrscheinlich macht. — Replik der verglichenen Statue aus Korinth: im Vat., Giard. d. Pigna 28.

¹¹⁾ Phot. Sommer 11057. — Bulle beanstandet bei der Statue das Überquellen des Chitonstoffes über die Nebris, das Motiv ist grundsätzlich dasselbe am Chiton der links sitzenden Frau auf der Hauptseite des Bostoner Throns.

panathenäische Reihe bringt ähnliches erst mit dem Typus vom Jahre des Polyzeos (367/6), wo aber der Körper doch schon viel weiter von dem archaischen Vorbild wegentwickelt ist. Solche schroffe Umstellung des Formempfindens wie an der Pallas von Herculaneum — die doch nicht als Gegensatz wirksam gemacht ist wie an der Hekate des Alkamenes — wird römischer Zeit angehören, in jedem Fall ist sie innerhalb des römischen Kunstbetriebs wohl verständlich (vgl. Tafel XIX 2).¹²⁾ —

Um das andere Hauptergebnis, die Neuschöpfung eines manierten Archaismus im Anfang des IV. Jahrhs., zu sichern, stellen wir vor allem die Frage, ob wirklich die Erscheinung mit einem Male fertig auftritt, ob nicht etwa Anzeichen erkennbar sind, daß eine Entwicklung allmählich zu ihr hingeleitet hat. Auch hier darf die Antwort lauten, daß sich das vorläufige Ergebnis weiterhin bestätigt. Die Münzen, die im besonderen geeignet sind, datierbare Beispiele zu liefern, zeigen die Neuerung mit Sicherheit erst viel später an als die Reihe der panathenäischen Amphoren, durch welche die Schwalbenschwanzform der Mantelzipfel für 363/2 belegt ist. Imhoof-Blumer faßt seine Erfahrung dahin zusammen, daß man diesem „ausgeartet hieratischen Stil seit dem Ausgang des IV. Jahrhs. auf Münzen begegnet“.¹³⁾ Nur eine Prägung von Argos BMC Peloponn. Taf. 27, 15. 23 kommt für einen früheren Zeitraum in Frage; doch gehören die Stücke ohne Zweifel zu den jüngsten der Gruppe, die Head (Hist. num.) zwischen 421 und 322 (or later) ansetzt. Dagegen wird eine Zeichnung auf Elfenbein aus dem Kul Obà (Ant. Bosph. Cimm. Taf. 80, 16), die Furtwängler zuerst heranzog, von ihm und anderen um 400 datiert.¹⁴⁾ Man könnte anführen, daß es sich um ein Flügelwesen handelt, das im „Knielauf“ durch die Luft eilt, daß also die Bewegtheit des Gewandes durch den Vorgang motiviert ist und der Fall grundsätzlich anders liegt als bei den Gestalten der Athena (Tafel VIII 1, 3) oder der „Hebe“ (Tafel XVI 2), wo das Gewand durch unsichtbare Kräfte in Schwingung versetzt wird. Aber die Datierung der Zeichnungen freien Stils, von denen das archaisierende Fragment nicht getrennt werden kann,¹⁵⁾ ist neuerdings bis gegen die Mitte des IV. Jahrhs. herabgesetzt worden (Buschor zu F-R Taf. 146 S. 155), und in der

¹²⁾ Der Hals der Pallas von Herculaneum ist nicht ergänzt (wie Bulle S. 6, 12 angibt); er sitzt mit Schnitt auf, der am Halsband oben entlang läuft. Dieses Ergebnis meiner Untersuchung des Marmors hat Val. Müller freundlichst nochmals nachgeprüft und bestätigt gefunden. — Das Gorgoneion, gut erkennbar auf Phot. Unione fot. 8236a, ist durchaus verschieden von dem der Lemnia Österr. Jahr. 1913 S. 20, das Bulle als nächst verwandt bezeichnet; an der herculanensischen Statue zeigt es dieselbe kühle Eleganz wie das Gesicht der Athena selbst.

Weitere Bedenken: 1. An den Palladien Albani und Dresden (Bulle Tafel 1, 6 und 4) ist der Schlangengürtel singulär; obwohl lose umgelegt, läßt er die „unnatürliche“ Bildung der senkrechten Faltengruppen fühlbar werden: das Motiv also nicht archaisch, als Neuerung des V. Jahrhs. (und gar im nahen Anschluß an die archaische Kunst) unwahrscheinlich. 2. Der Apollon des Vatican Galleria d. Cand. 200, Bulle Taf. 6, 43 wahrte die archaische Gesamthaltung (das Mäntelchen im Rücken ebenso vorn am Hals geknüpft bei dem Artemis-Idol der Neapler Vase mit Pelops und Oinomaos, F-R Taf. 146). Dagegen meine ich in dem Obergewand des anderen „ionischen“ Apollon (V. Borghese, Bulle Taf. 6, 44) eine echt römische Draperie zu sehen.

¹³⁾ Nomisma VIII 1913 S. 11/12.

¹⁴⁾ Bulle, Rundplastik S. 4 Anm. 2.

¹⁵⁾ Phot. Abb.: Minns, Scythians and Greeks S. 204 D; eine Probe: Bulle, Der schöne Mensch², Taf. 311.

Tat sind die linearen Wirkungsmittel hier schon so weit umgebildet, daß wir diese Kunst von der Nikebalustrade und von der Dexileos-Stele um ein Beträchtliches abzurücken haben. Das archaisierende Mäntelchen des Flügeldämons kann also sehr wohl schon unter dem Einfluß des neuen Stils entstanden sein. — Brennend wird die Frage angesichts des Relieffragments von Pantikapaion, Mon. Piot II Taf. 7. Ist es Vorstufe — denn bei aller Ähnlichkeit des Gegenständlichen mit der Viergötterbasis ist von archaistischen Eigentümlichkeiten hier nur das Schwingen der Gewänder, nicht der stilisierte Beinkontur gegeben — oder setzt es den manierten Stil voraus, und hätte nur einen Teil der Anregung aufgenommen? Die starke, zum Teil dem Tanz angenäherte Bewegung, die hier die olympischen Götter ergriffen hat, scheint mir für die Entstehung nach der Viergötterbasis zu entscheiden.¹⁶⁾ Bei weiterer Ausbildung des Motivs kommt die Würde der Gottheit in Gefahr; Beispiele einstweilen nur aus römischer Zeit: auf einer Basis vor dem Faustinatempel am Forum, EA 818, erscheint Athena in eine Art Taumel versetzt; flaue, schleppende Bewegungen dagegen auf der Basis Albani 685 (oben S. 5, 1). Eher noch als bei diesem Götterzug möchte ich bei der Athena der Forumsbasis (nicht für die übrigen Figuren) an ein griechisches Vorbild glauben¹⁷⁾.

So ergibt sich, wenn wir das gesamte erhaltene Material durchmustern, keinerlei ernstliches Bedenken gegen unsere These von der „Stilschöpfung“, die aus einem Künstlerwillen unvermittelt ins Dasein tritt. Versuchen wir jetzt auch noch das Fortwirken dieser archaistischen Manier genauer zu verfolgen, so zeigt sich, daß sie, die für das Relief geschaffen war, sogar auf die Rundplastik einwirkt: die abschwingenden Gewandteile treten bei statuarischen Werken auf; Beispiele indes nur aus dem IV. Jahrh.: Bulle Taf. 2, 14. 5, 40 f. dazu der „praxitelische“ Dionysos Albani (oben S. 51, 16) und Tafel X 1. — Reicher sind naturgemäß die Möglichkeiten der Verwertung im Relief. Doch scheint auch da nur ein Herübernehmen des einmal Geschaffenen nachweisbar, nicht ein Fortbilden, keine neue archaistische Erfindung, die sich selbständig mit dem archaischen Stil auseinandergesetzt hätte. Für Apollon, Artemis und Leto auf den Kitharödenreliefs¹⁸⁾ bildet der Stil der Viergötterbasis die Grundlage, sofern der doppelt geschwungene Beinkontur hier übernommen ist. Im übrigen sind die reichen Gewandmassen des voll entwickelten hellenistischen Stils mit archaisierenden Faltenmotiven in selbständig schöpferischer Weise kombiniert; nach der Höhe der Leistung kann diese Göttertrias nicht wohl später als im III. Jahrh. entstanden sein. Die viel umstrittene Frage nach der Zeit der uns überlieferten Gesamtkomposition soll hier nicht gelöst werden, es sei indessen angemerkt, daß sie sich auf mehr als auf die Zugehörigkeit des

¹⁶⁾ Ein Nymphenrelief freien Stils, das man zum Vergleich herangezogen hat (Hauser Typus 34—36, Fragment einer Wiederholung EA 1274 im Akropolis-Museum), ist selbst eher ins IV. Jahrh. als noch in das Ende des V. zu setzen; da es nur als Vorbild in Frage kommt, nicht umgekehrt, so wird für das Relief von Pantikapaion die Datierung vor 400 ausgeschlossen.

¹⁷⁾ Für die Art, wie das archaistische Gewandstück hinter ihrem Arm heraus-schießt, ist die Athena auf Münzen des Pyrrhos, Gardner Types XI 22 zu vergleichen.

¹⁸⁾ Schreiber, Hellenist. Reliefbilder Taf. 34 ff. Fragment einer Nachbildung in Terracotta: Tafel XIX 1. v. Rhoden-Winnefeld S. 17 f. Fig. 26.

Hintergrundes zu dem Götterzug erstreckt. Auch der Altar mit dem Relief der tanzenden Chariten könnte später und zwar gleichzeitig mit dem Hintergrund hinzugefügt sein, die lockere, nur nach äußerer Abwechslung strebende Erfindung der Figurengruppe spricht dafür. Und auch die Gestalt der Nike ist im Vergleich mit den drei Göttern arm an Motiven: das Gewand ist viel mehr linear behandelt als dort, daher auch die abfliegenden Gewandzipfel hier erst wieder zur vollen Wirkung kommen. Sicher ist durch die Wiederholung auf Gefäßen aus Terra sigillata und auf Campanareliefs, daß Nike und reliefgezierter Altar in augusteischer Zeit mit der Hauptgruppe vereinigt sind und daß das Ganze zu dieser Zeit in großem Ansehen steht. Ob eben damals die uns vorliegende Gesamtkomposition geschaffen wurde?¹⁹⁾

Die drei delischen Gottheiten sind Zeugnis für die Höhe hellenistischer Erfindung. Einen tiefen Absturz bedeutet daneben jenes *Καλλιμαχος ποιοι* signierte Relief im Capitolinischen Museum. Nach der sehr hohen Gürtung kann es nicht vor dem III. Jahrh. entstanden sein. Auch die Bildung des Panskopfes, unbärtig und doch mit den tierischen Zügen des zottelbärtigen Gesellen, ist nicht früher als auf Diadochenmünzen bekannt. Was aber dieses Stück noch weiter herabzudatieren nötigt, ist die Qualität. Man muß das Relief der Jahreszeiten kennen, um an einem verwandten Gegenstand zu ermessen, wie völlig diesem Kallimachos die Komposition auseinanderfällt. Dazu kommt das Ungeschick in der Verwendung übernommener Motive: wie die erste Nymphe ihren Überschlagzipfel aufdringlich vorführt und wiederum wie die zweite mit zwei Fingern in das Schleiertuch kneift, statt es zur Seite zu ziehen. Dabei ist eine Eigenheit des Archaismus vom Beginn des IV. Jahrh. so deutlich wie nur möglich ausgeprägt: die geschwungene Linie des Beins mit dem übermäßig gesteiften Knie. Dieser Fall ist immerhin so selten, daß man stutzig wird: wer jenen Stil vom Beginn des IV. Jahrh. mit Kallimachos, dem Schöpfer der Erechtheionlampe in Verbindung zu bringen geneigt ist, wird mehr als einen Zufall in diesem Zusammentreffen sehen. Dann aber gibt es nur eine Deutung des Verhältnisses: das späthellenistische oder römische Machwerk will wirklich ein Werk „im Stil des Kallimachos“ sein. Die Inschrift soll vor-

¹⁹⁾ Das Relief im Louvre, Froehner 16 (Clarac 122, 38) ohne die Nike ist nur ein Auszug daraus, da der Pfeiler mit der Apollonstatue wiederkehrt. Die Nike treffen wir auch mit einem anderen Apollon verbunden: Museo Barracco, Helbig Taf. 33 lks. und Louvre Froehner 15 (Clarac 122, 41). Dieselbe umgebildet zur „Priesterin“ auf der Dresdener Dreifußbasis Br-Br 150; die Basis kann darnach nicht, wie Furtwängler meinte, als Ganzes einem Werk des IV. Jahrh. nachgebildet sein. — Ebenso werden die Chariten weiter verwendet: sie erscheinen auf einem Votivpinax, der sich aus der Schilderung eines Heiligtums erhalten hat (Reliefbruchstück im Thermen-Museum, Tafel XIX 3): wenig verändert, schlichter in der Gesamthaltung, doch offenbar hierher von dem Kitharödenbild übertragen. Keines der genannten Werke widerspricht der für das Kitharödenbild vorgeschlagenen Entstehungszeit, denn keines nötigt zu der Annahme, daß es vor der augusteischen Zeit gearbeitet sei. — Sehr frische, wohl noch hellenistische Arbeit zeigt dagegen das Fragment in Verona: Museo Maff. 730 (Maffei Museo Veron. pag. 141, 5), wo der Kitharöde von unserem Typus hinter einer Athena von hellenistisch archaisierender Bildung folgt.

Zum Typus der Kitharödenreliefs zuletzt van Buren, *Memoirs Amer. Acad. Rome* III; mit dieser Arbeit begegnet sich die meinige allenthalben im Stofflichen, gelegentlich im Einzelergebnis — durchaus nicht in der Methode der Begründung.

täuschen, daß es auf den Meister selbst zurückgeht. Aber nicht nur sie — das Ganze ist eine antike Fälschung.

Noch zwei oft behandelte Reliefbilder, deren Typen von den Neuattikern vervielfältigt worden sind, seien wenigstens mit ein paar Worten gestreift: die archaischen Züge sind nur ziemlich äußerlich hinzugefügt bei dem Bilde, das eine Nike mit Aphlaston einem „trauernden“ Krieger gegenüberstellt — zumal bei diesem beherrscht die freie Stellung den Eindruck, aber auch an der Gestalt der Nike beweist die Tiefenentwicklung des Oberkörpers den zeitlichen Abstand von der Tradition eines konsequenten Archaismus. Die Entstehung des Urbildes vor dem II. Jahrh. vor Chr. ist durch das Relief British Museum 750 gesichert²⁰⁾. Die laxen Art des Archaisierens legt die auch sonst schon vorgeschlagene Datierung ins III. Jahrh. nahe. — Ganz anders, völlig flächenhaft angelegt, ist die viel kopierte Darstellung des Dreifußbraubes. Die urwüchsige Kraft einer archaischen Erfindung ist darin in leere Eleganz verwandelt. Die Berühmtheit wird mit dem Ort der Aufstellung zusammenhängen. Durch den Zehengang — und den Apollontypus — ist das Werk mit einem um 100 vor Chr. entstandenen neuattischen Produkt verbunden (Tafel XIII, S. 23, 18); wenig früher mag es selbst verfertigt sein.

Damit sind wir wieder am Beginn der neuattischen, für Rom arbeitenden Bildhauerei angelangt. Hier bleibt es bei Hausers Feststellung, daß in deren Betrieb in reichem Maß gerade die Typen des manierierten Archaismus verwendet worden sind, daß echt archaische Kunst im Relief als Vorbild kaum in Frage kommt²¹⁾. Die Möglichkeiten der Stilmischung sind im übrigen in dieser Epoche vervielfältigt. Sie zeitlich zu ordnen, wird erst möglich sein, wenn für die nicht archaisierenden Stilelemente und besonders auch für die Geschichte der Marmorbehandlung in römischer Zeit sichere Grundlagen geschaffen sein werden. Ein bisher nicht abgebildetes Relieffragment aus dem römischen Theater in Parma — Tafel XIX 2 — wurde bereits genannt als Beispiel der Unbekümmertheit, womit Kopf und Körper zusammengestückt werden, obwohl ihre Formgebung aus ganz verschiedenem Stilempfinden hervorgegangen ist. Der steife Nackenschopf ist in einer Art gewellt, die an die Künste der Brennschere denken läßt. Solche unruhige Rythmik in der Belebung der Oberfläche, die sich entsprechend an archaisischen Gewändern wiederfindet, wird spezifisch römisch sein; sie darf geradezu als Kriterium gelten, daß es sich um frei an Griechisches angelehnte, nicht mit der Absicht der Kopie entstandene Arbeiten handelt²²⁾.

✱

²⁰⁾ Die Gründe ausführlich dargelegt von A. Smith, JHS 1916 S. 81 ff. Replik der Nike auch auf dem neuattischen Fragment Bull. Comun. 29, 1901 S. 243.

²¹⁾ Archaische Typen erkenne ich auf dem unveröffentlichten Fragment einer marmornen Kandelaberbasis im Antiquarium Comun. in Rom (1911 in einem Schuppen): A. Frau im Chiton, Mantel über beiden Schultern. B. Frau im Chiton und archaischen Obergewand, das auf beiden Schultern geknüpft ist; die Armhaltung erinnert an die „Helena“ des Reliefs von Ariccia (Ny Carlsberg 30; dieses selbst halte ich für römische Kopie nach archaischem Vorbild). C. zerstört. — Phot. in meinem Besitz.

²²⁾ Darüber besteht bemerkenswerte Einigkeit: vgl. Sitte Oe. Jahrh. 15, 1912 S. 265 ff. Bulle S. 11, A. 34 u. ö.

Weitere Einzelbetrachtung würde das Bild noch mehr bereichern, ohne Zweifel manche Aufklärung bringen und ebenso gewiß neue Probleme auftauchen lassen. Besser fragen wir statt dessen nach der Gesetzmäßigkeit im Mannigfaltigen — nach dem Antrieb, der durch alle Jahrhunderte seit der archaischen Zeit den Stil jener Epoche fort dauern ließ. Auf den hieratischen Charakter dieser Kunst hatte bereits Zoëga hingewiesen; demgegenüber ist in neuerer Zeit das künstlerische Moment stärker betont worden, am entschiedensten von Bulle. Aber schon eine allgemeine Erwägung läßt erkennen, daß nicht eine Neigung der Künstler für den archaischen Stil entscheidend gewesen sein kann: wie sollte sie sich durch so lange Zeit immer wieder erneuert haben? Auch wäre alsdann zu erwarten, daß irgendwelche Kunstschulen archaistischer Richtung bestanden hätten; dafür gibt es keinerlei Anhalt. Ja nicht einmal von einem einzelnen Künstler können wir behaupten, daß er ausschließlich in der archaisierenden Art gearbeitet habe. Dagegen ist es in zahlreichen Fällen eindeutig klar, daß in der Aufgabe selbst die Bedingung des Archaisierens enthalten war. Im V. Jahrh. ist zuweilen ein konkreter Anlaß erkennbar; ein bestimmter Typus, den die archaische Kunst geschaffen hatte, soll nachgebildet werden: so beim panathenäischen Palladion. In anderen Fällen knüpft sich die Forderung nicht an ein einzelnes Bild; die durch ihr hohes Alter „geheiligte“ Form ist es, die beim Hermes-Pfeiler gewahrt werden soll. So muß es bei der großen Mehrzahl archaistischer Kunstwerke gewesen sein. Das religiöse Gefühl bleibt dauernd mit den strengen Formen der archaischen Kunst verbunden. Die Ausnahmen sind geringfügig gegenüber der Menge der Beispiele, in denen der Gegenstand des archaisierenden Bildwerks auf Zusammenhang mit dem Kultus hinweist; das gilt auch für die Massenproduktion der neuattischen Werkstätten²³⁾. Der Terminus des „hieratischen“ Stils, mit der nötigen Vorsicht angewandt, hat also sein gutes Recht.

Anders und doch ebenso von außen her bedingt ist das archaische Element in den Fällen, wo es das ägyptische ersetzen soll. Die Isis von Pompeji (Bulle Taf. 1, 10) ist der bekannteste Beleg dafür. Die Strenge des Aufbaus war offenbar das Verbindende, wodurch man sich beim Anblick der einen Kunstart an die auf ganz anderem Boden erwachsene erinnert fühlte. Aus dem gleichen Empfinden hat man sich auch einmal an die Kunst des strengschönen Stils von 460 angelehnt: eine weibliche Figur mit der Art des Standes und der Manteltracht, die dieser Zeit entspricht, ist mehrfach als Bildnis einer Isisdienersin gesichert²⁴⁾. — Eine weitere Parallele wäre

²³⁾ Ganz für sich steht die Verwendung archaistischer Formen bei Kampfszenen (Relief an der Gorgopiko in Athen AM 1906, 329 — Fragment im Tabularium, Gjölbaski S. 134, AM 1906, 331 — Splitter auf dem Palatin, am Abhang gegen das Forum M—D 3553 — Fragment in Genf EA 1893). Angesichts der geringen Überreste bleibt der Anlaß hier im Ungewissen.

²⁴⁾ 1. Relief Neapel, Ruesch 704, Grabstein der Babullia Varilla (Lafaye, Culte des divin. d'Alex. Taf. IV): mit Sistrum, Situla (hängend am Handgelenk) und Schale (?). 2. Relief Siena, Chigi (Milani, Studi e mat. III S. 305, n. 395): Situla u. Schale wie Nr. 1, unklare Attr. in r. Hand. — 3. Statue Ny Carlsberg 279 (Billedtavler XX): Situla erh. — 4. Vat. Gärten EA 802: desgl. — 5. München Glypt. 197: Rest des Situla-Henkels in der L. gesichert; die moderne Umarbeitung zu Ähren erstreckt sich fast nur auf den nach vorn gewendeten Teil. — 6. Bronzestatuette Brit. Mus. 1458: Isis selbst mit Sistrum und Füllhorn, am Gewand in der Brustmitte Isisknoten zugefügt.

Über einen archaisierenden griechisch-ägyptischen Isistypus handelt H. Schäfer in Festschrift für Lehmann-Haupt. — Ein in hellenistisch-römischer Kleinkunst ver-

gegeben, wenn etwa die archaisierende Kunst auch als Ersatz für die etruskische eintritt. Das Aufkommen archaisisch-eklektischer Neuschöpfungen, das durch die delische Replik des „Viergötterzugs“ (S. 23 Anm. 18, 1; vgl. Tafel XIII) schon für den Beginn des I. Jahrh. v. Chr. belegt ist, könnte durch das Bedürfnis jenes Teils der römischen Bevölkerung hervorgerufen sein, der in religiösen Dingen an der „etruskischen“ Erscheinung der Götterbilder festzuhalten wünschte. Allerdings sehen wir nicht klar, wie viel altertümlich Etruskisches sich bei den Römern bis dahin erhalten hatte²⁵); aber auch wer diese unmittelbare Anknüpfung ablehnt, wird anerkennen, daß die archaisierenden Göttergestalten dem nüchternen römischen Sinn besser entsprechen als die Pathetik des Hellenismus. Und es leuchtet ein, daß der Grieche ebenso bereit war, dieser konservativen Religiosität wie andererseits dem modernen, hellenistischen Geschmack entgegenzukommen: darum bildet er von neuem eifriger die feierlichen Götterreihen seiner eigenen Vergangenheit nach.

Dennoch gibt es neben dem von außen her geforderten Archaisieren auch eine Verwendung der archaischen Elemente in dekorativem Zusammenhang, die ohne hieratische Bedeutung nur der künstlerischen Idee entspringt: bei verwandten formalen Voraussetzungen werden die altertümlich steifen Motive in eine andere Umgebung übertragen. So dienen sie in der römischen Kunst zur Bereicherung der Flächendekoration bei gemalten oder stuckierten Wänden, bald mit dem reinen Ornament kombiniert, bald an Gestalten verwendet, die in den Scheinarchitekturen eine tektonische Rolle zu spielen haben. Beides läßt sich bis ins IV. Jahrh. zurückverfolgen. Für die Verwendung in dekorativem Zusammenhang fanden wir auf dem Marmorsessel vom Parthenon das früheste Beispiel (vgl. Tafel XXIV 2). Unter den „Karyatiden“ mit archaisch gebundenem Stand und archaischer Gewandbildung stehen die Figuren aus der Gegend von Lecce (RM XII 1897 S. 129 ff.) voran — figürlich gestaltete Wandpfeiler aus einem Kammergrab — nach der nicht mehr ganz tiefen Gürtung und der Tracht der Kreuzbänder über der Brust wohl gegen die Mitte des IV. Jahrh. zu datieren. Als lokale Arbeiten dürfen sie die Reihe schwerlich eröffnen. Ältere Beispiele scheinen indes nicht erhalten. Der bedeutendste Typus der archaisischen Stützfigur, durch Kopien aus Tralles und Charchel bekannt²⁶), gehört in die zweite Hälfte des IV. Jahrh. Das läßt am deutlichsten die Charakteristik des Chitons erkennen durch die Art, wie hier durch plastische Auflockerung die Illusion des dünnen, weichen Stoffes erzeugt wird. Doch auch für die lederartige Beschaffenheit des Mantels finden sich Analogien gerade an Originalarbeiten des IV. Jahrh., den Torsen Gréau (Bulle

breiteter Typus von Isis und Sarapis archaisiert nur in der Tracht und einem Teil der Gewandmotive: Steinform Gerhard AB Taf. 4, 2. Figürchen aus Goldblech: Louvre Phot. Giraudon 206. — Silber: JHS VI S. 304 (Sarapis). — Bronzestatuetten Brit. Mus. 1539 (Isis), Hildesheim 2267, Kat. S. 154, Abb. 63 (Sarapis). — Relief Delos BCH 1907, 526.

Elemente des „strengen“ Stils an Stelle der ägyptischen auch bei der Esquilinischen Venus; Herr Prof. v. Bissing macht mich auf diese Möglichkeit aufmerksam, die er bereits in den Thesen zu seiner Doktorpromotion, Bonn 1896, vertreten hat.

²⁵) Kopie eines archaisch etruskischen Reliefs (Altarschmuck) auf dem Fragment eines römischen Reliefbildes: Schreiber Taf. 71 (Neapel).

²⁶) Mon. Piot X 1903 Taf. 2-3, S. 15. Zwei Repliken des Kopfes in Athen N.M. 1682/83 (aus Athen).

Taf. 5, 41) und Brit. Mus. (Tafel X 1). Im Kopf ist der Athenatypus von der Viergötterbasis weitergebildet, selbst in der Kopie ist die Absicht einer zarteren, düftigeren Haarbehandlung in hohem Grade verwirklicht. Alles stimmt zusammen, um die Datierung bald nach 350 zu empfehlen. — Älter wäre freilich nach der Meinung vieler der Typus der Karyatiden Venedig—Mantua—Petersburg²⁷⁾, der durch die gleiche Anordnung des Gewands mit dem von Tralles eng verknüpft wird. Hier ist es allein noch die Gebundenheit des Standes und der Haltung, die an die archaische Kunst erinnert. Es erhebt sich die Frage, ob eine solche Bildung aus der Entwicklung des V. Jahrh. verständlich wird. Die bronzenen Spiegelstützen beweisen, daß die Gebundenheit, der im archaischen Stil die freistehende Einzelfigur und die tektonisch verwendete gleichermaßen unterworfen sind, auch für beide Fälle in gleicher Weise unterbrochen wird, sodaß sich das Gefühl für den tektonischen Sinn des Trägers im „streng-schönen“ Stil auffallend lockert (vgl. Brit. Mus. Bronzes Taf. 4, 243). Es fragt sich, wann die Reaktion eintrat, die auf die befreiende Lösung der Erechtheion-Karyatiden verzichtet und zur primitiven Form der ältesten Rundplastik zurückkehrt. Eine in der gesamten Erscheinung archaisierende Sondertradition der Stützfigur während des V. Jahrh. wäre verständlich. Die Kombination aber, wie sie die Karyatiden von Venedig zeigen, bleibt im Verdacht des Klassizismus, solange sie nicht sonst für die perikleische Epoche nachgewiesen werden kann. — Für unsere Hauptfrage fällt indes vor allem ins Gewicht, daß die Zahl der archaisierenden Stützfiguren, abgesehen von der römischen dekorativen Kunst, in jedem Falle ganz gering ist²⁸⁾; und ebenso ist das archaistisch-figürliche Element in rein ornamentalen Kompositionen vor der römischen Epoche keineswegs verbreitet, sodaß man sagen darf, die Anregung durch tektonische und dekorative Aufgaben sei in ihrer Wichtigkeit für die archaisierende Kunstart vielfach überschätzt worden. Das hieratische Moment bewahrt in der griechischen Welt fast durchaus die Alleinherrschaft. Man darf erwägen, ob nicht auch bei den Beckenträgerinnen und bei dem Marmorsessel vom Parthenon das sacrale Motiv für den Stil primär bestimmend war.

Umso höher stellt sich nach allem die persönliche Leistung, die bald nach 400 auf der Grundlage des archaischen einen neuen Stil schafft. Das Außerordentliche des Phänomens innerhalb der archaistischen Kunst ist von vielen empfunden worden. Wir sehen jetzt klarer in Bezug auf die Bedingungen, aus denen es ins Dasein trat. Gerade in den ersten Jahrzehnten des IV. Jahrh. ist die Erscheinung am besten verständlich: der Stil der phidiasischen Epoche hatte die gerade Linie seiner Fortentwicklung mit unerhörter Schnelligkeit durchlaufen, was von ihm darnach noch bleibt, sind ausgelebte Formen; mancherlei muß versucht werden, ehe eine neue Kunst emporwächst: das ist die Grundstimmung, die auch ein Zurückwenden, ein sich Versenken in die Wirkungsart der archaischen Kunst begünstigt. Das Vorbild aber, das dem Künstler Anregung gegeben hat, ist neben dem vollentwickelten Faltenstil vom Ende des VI. Jahrh. eine viel ältere, ornamental

²⁷⁾ Vgl. Arndt-Lippold im Text zu EA 2461 ff.

²⁸⁾ Karyatiden von Milet: Bulle Taf. 5, 42. Bronzestatuetten von der Dekoration eines Wagens: CR 1872 Taf. 3, 1 = Rostowzew, Antike Malerei aus Südrussland 1914 (russ.) Taf. 23.

gerichtete Kunst, die auf Erzeugnissen des frühesten „orientalisierenden“ Stils erhalten ist. Ein reines Phantom war jene letzte überfeinerte Entwicklungsstufe des archaischen Stils, an die man den manierten Archaismus hat anknüpfen wollen²⁹⁾; im besonderen unhaltbar, daß die Künstlerschaft des Kalamis mit dem gedachten Stil in Verbindung gebracht werden könnte, — da wir doch aus Vasenbildern wie aus tektonischer Plastik wissen: über den reichen Faltenstil der Meister-schalen hinaus gibt es keine Steigerung; statt dessen folgt die Anbahnung einer neuen herben und schlichten Art, die nicht Vorbild der Archaisiten sein konnte, weil sie als das vom Archaischen grundsätzlich Verschiedene immer empfunden worden ist: im Gegensatz zu ihr, keineswegs auf ihr beruhend, hat sich das Bedürfnis nach einer archaisierenden Kunst herausgebildet.

Der Archaismus also vom Anfang des IV. Jahrhs. entsteht aus einer gänzlich anderen Einstellung zur echt archaischen Kunst wie der „strenge“ Stil der Zeit des Kalamis. Könnte darum nicht dennoch beiden χάρις und λεπτότης eigen gewesen sein, die Dionys von Halikarnass als Besonderheiten der Kunst des Kalamis und des Kallimachos anführt? In dieser Arbeit ist mit Absicht die Aufgabe zurückgestellt worden, den Namen des Archaisiten vom Anfang des IV. Jahrhs. zu bestimmen. Jetzt mag immerhin die Frage aufgeworfen sein: ob wir ein Recht haben, ihn Kallimachos zu nennen? Versuchen wir, uns vorzustellen, daß der Künstler des „Reigens“ (Tafel XIV—XVI) auch in freiem Stil gearbeitet hat — wie können diese Werke ausgesehen haben? Wir werden auch da nicht ein Erfassen des Vorwurfs aus der Tiefe der Empfindung erwarten, sondern vor allem den Sinn für reich belebtes Linienspiel. Diese Vorstellung paßt gut zu den Nachrichten von Kallimachos, der sich mit dekorativen Werken das höchste Lob errang und in dessen Menschenbildung irgendwie die ganze Lebensfülle vermißt wurde. Damit ist freilich die Tatsache archaistischen Schaffens für Kallimachos nicht bewiesen; wir stellen aber fest, daß die Nachrichten über ihn durch die Verbindung mit dem als real erkannten Archaisiten anschaulich Leben gewinnen. Da man indes die Tätigkeit des Kallimachos gewöhnlich im V. Jahrhr. beginnen läßt, auch darüber noch einige Worte. Was wir über ihn wissen, vereinigt sich sehr wohl auch mit einem späteren Beginn. Die Lampe im Erechtheion, deren als Palmstamm gebildeter Rauchfang durch die Decke ging, mag immerhin ein paar Jahre vor 400 bei der Vollendung des Baues gestiftet sein: sie stellt sich dann als ein Werk des jungen Künstlers dar, und wir erhalten den wichtigen Hinweis, daß es dekorative, kunstgewerbliche Arbeit war, von der er seinen Ausgang nahm. Für das angeblich früheste Werk aber, die Hera von Plataeae, erhalten wir mit der Errichtung des Tempels gleich nach 426 doch nur einen Terminus post quem. Und die „Erfindung“ des Korinthischen Kapitells? Damit kann nur die später kanonisch gewordene Form des Kapitells gemeint sein: wie bei allen ähnlichen Geschichten ist nicht daran zu denken, daß das Ergebnis kunsthistorischer Studien über etwaige Vorstufen des Korinthischen Kapitells hier niedergelegt wäre; es war die allen geläufige Form, die vielleicht wirklich von

²⁹⁾ Hauser: Neuatt. Reliefs S. 169 ff.; auf ihm fußt Collignon (deutsche Ausg. II S. 708).

Kallimachos erfunden, vielleicht nur „zuerst“ von ihm an einem besonders auffallenden Beispiel vor Augen gestellt worden ist.

Die Schriftstellerzeugnisse vom Wirken des Kallimachos lassen sich also auch zeitlich ohne Gewaltsamkeit mit dem Auftreten des manierierten Archaismus auf den Denkmälern in Einklang bringen. So hat die Hypothese, die dem Kallimachos archaistische Produktion zuschreibt, ohne daß wir darauf ausgingen, an Wahrscheinlichkeit gewonnen.

Bedeutsamer für das eigentliche Ziel unserer Untersuchung bleibt dennoch die Tatsache, daß zu einer genau erkennbaren Zeit eine schöpferisch begabte Persönlichkeit in die Entwicklung eingegriffen hat. Das ist es, was Furtwängler aus der für andere verwirrenden Fülle der Denkmäler richtig herausgefühlt hat; und auf diesen Archaismus allein bezieht sich sein Wort, daß eine derartige Kunst erst in einem gewissen Abstand von der archaischen möglich sei. Es steht aber damit gar nicht im Widerspruch, daß die archaistische Kunst — im weiteren Sinn — in unmittelbarem Anschluß an die archaische entsteht — wie es lange vorher Kekule aus ihrem hieratischen Charakter abgeleitet hatte.³⁰⁾ Aus diesen beiden Faktoren begreifen wir den Gesamtverlauf nun in der Tat als einen notwendigen: aus der hieratischen Forderung und der Erscheinung des einen Künstlers, der die Aufgabe in ihrem Kern erfaßt. Nehmen wir zum Schluß den Überblick ganz im Großen. In nur zwei Phasen vollzieht sich die betrachtete Entwicklung bis zum Beginn eklektischer Vermischungen. In der ersten Phase bildet der archaische Stil die Grundlage, in der zweiten der neu geschaffene archaistische. Während des V. Jahrh. ist die Erscheinung fast ausschließlich an den Kultus gebunden: der archaische Stil wird zuerst verflaut, dann mehr und mehr von den selbständigen Äußerungen der Zeit zurückgedrängt — durchsetzt von ihrem Linienrythmus und von einem ihm fremden Ausdruck des Seelischen erfüllt. Entsprechend wird der spezifisch archaistische Stil vom Beginn des IV. Jahrh. in der Folge von dem Eigenleben jeder Kunstepoche erfaßt und in dessen Strom hineingezogen. Aber gemäß der veränderten Zeit sind es jetzt andere Tendenzen, die den ursprünglichen Charakter in verschiedenem Grade auflösen: der naturalistische Sinn für die Oberfläche der Dinge und andererseits ein Bewegungsrythmus, der das Ganze der Körper durchdringt. Daneben entwickelt sich in der zweiten Phase ein unendlicher Variationen fähiges Spiel, das archaisierende Elemente als bloße Zutat verwendet oder sie mehr oder weniger lose mit freien Formen zusammenbringt. Damit ist dann auch die Voraussetzung gegeben für eine rein künstlerische Verwendung der Formen, bei tektonisch bedingter Komposition und im Zusammenhang mit dem Ornament. Diese Vervielfältigung der Möglichkeiten wollen manche auch schon in früherer Zeit für denkbar halten — mit Notwendigkeit ergibt sie sich erst aus den besonderen Bedingungen der zweiten Phase: das fünfte Jahrhundert will archaische Bilder machen, das vierte ist auf den archaistischen Stil „kallimacheischer“ Färbung nicht in gleichem Maß festgelegt, noch weniger die Folgezeit. Das läßt die tatsächliche Wirkung dieses Stils umso größer erscheinen, der auch die archaistische Produktion der Neuattiker beherrscht, und der,

³⁰⁾ Die Gruppe des Künstlers Menelaos (1870) S. 41.

obwohl auf die Wirkung des Reliefkonturs berechnet, eine Zeitlang selbst auf die statuarische Kunst Einfluß gewonnen hat.

Die hier gegebene Zusammenfassung mag allzu sehr vereinfacht scheinen. Tatsächlich bejaht sie jene Frage, ob der Wechsel in der Bildung des panathenäischen Palladions als Symbol der Gesamtentwicklung zu betrachten sei. Sie darf es, weil alles nachher Erkannte sich dem ersten, scheinbar einseitig bedingten Ergebnis zwanglos eingefügt und angeschlossen hat. Und nur so lange, als sich an ihr die gleiche Erfahrung bewährt, soll sie Geltung haben.

PANATHENÄISCHE PREISAMPHOREN DES V. IV. III. JAHRHUNDERTS

Zwischen der Masse von panathenäischen Gefäßbildern mit rein archaischer Zeichnung und den durch Archontennamen ins IV. Jahrh. datierten hat man seit langem eine Lücke bemerken wollen¹⁾. Sie wurde zunächst nicht anders wie als Lücke in unserm Material gedacht, also durch bloßen Zufall der Erhaltung entstanden, vielleicht auch — da die Fundorte fast immer außerattisch sind — durch verminderte Ausfuhr von Preisamphoren während des V. Jahrh. zu erklären. In neuerer Zeit hat Graef²⁾ die vermeintliche Tatsache der Lücke darauf zurückgeführt, daß die Verfertigung und Verteilung solcher Preise im V. Jahrh. überhaupt ausgesetzt habe; die Dauer der Unterbrechung wurde von ihm auf rund hundert Jahre bestimmt. Graefs Schüler, v. Brauchitsch, hat diese Ansicht in seiner ausführlichen Behandlung der „Panathenäischen Preisamphoren“ übernommen, ohne sie ernstlich nachzuprüfen. Sie ist alsbald von Gardiner (JHS 32, 1912, S. 184 ff.) mit guten Gründen zurückgewiesen worden, zu gleicher Zeit hat Radloff (Anz. 1912, Sp. 375) die Anfertigung von Preisamphoren während des V. Jahrh. behauptet³⁾; beide konnten sich dabei auf Exemplare berufen, die v. Brauchitsch unbekannt geblieben waren.

Das Material ist seitdem noch weiter angewachsen. Da jetzt auch einige Stücke, die v. Brauchitsch nur durch Beschreibung kannte, in Photographie vorliegen (Athen 452 = Br. 47, Athen 451 = Br. 77), und da die wichtigsten nach dem Abschluß seiner Arbeit veröffentlichten Ergänzungen nicht nach Gebühr beachtet worden sind (noch Behn im Anz. 1919, S. 77 ff. hat sie nicht berücksichtigt),⁴⁾ so wird im folgenden die ganze Frage nochmals im Zusammenhang behandelt. Es wird der Versuch unternommen, die Liste v. Br.s für die kritische Zeit in Ordnung zu bringen und zu vervollständigen.

Einige allgemeine Erwägungen seien vorangestellt. Den Schlüssel zur Erkenntnis der Zeitfolge der panathenäischen Gefäße hatte schon Hauser gefunden; die Rückseiten sind es, in denen sich der Zeitstil reiner spiegelt, an sie müssen sich die Versuche einer historischen Anordnung in erster Linie halten. Graef und v. Brauchitsch haben sich dieser Einsicht mit Unrecht verschlossen. Es hätte ihnen sonst die Unmöglichkeit einer Unterbrechung von 100 Jahren (bald nach 500 bis 378) klar werden müssen. Die Annahme scheitert an den Amphoren mit nacharchaischer „strenger“ oder „streng-schöner“ Zeichnung der Rückseiten. Dieser

¹⁾ Hauser, Neuatt. Reliefs S. 159 ff.

²⁾ Vortrag auf der 47. Philologenversammlung 1903. v. Brauchitsch, Die panathenäischen Preisamphoren S. 1 u. 75.

³⁾ Ebenso, an Gardiner sich anschließend: Pellegrini, Cat. Bologna, Vasi necr. Felsinee S. XXIX f., und Gabrici Mon. Linc. XXII 1913 Sp. 503.

⁴⁾ Ich selbst verdanke die erste Kenntnis dieser Stücke P. Wolters, dessen Material an Notizen und Photographien mir zur Verfügung stand.

Stil ist um 480 in Bildung begriffen, sein Erscheinen auf den panathenäischen Gefäßen haben wir eher ein wenig später als gleich mit seinem ersten Aufkommen zu erwarten — es ist undenkbar, selbst eines der älteren Stücke dieser Art, die Neapler Amphora (unten D 1), mit v. Brauchitsch bis gegen 500 hinaufzurücken.⁵⁾ Auch der andere Ausweg ist hier nicht gangbar — derartige Bilder als archaisierend im IV. Jahrh. entstanden zu denken. Der nacharchaische „strenge“ Stil war wirklich nur eine Übergangserscheinung, er hat sich nicht so einprägen, nicht wie der archaische in einen Gegensatz zum späteren freien Stile treten können — wie es Bedingung wäre, um seine Nachahmung im IV. Jahrh. zu ermöglichen. Die betreffenden Amphoren also (unten Gruppe D) gehören in die Zeit bald nach 480. Eine andere Einengung der „Lücke“ ist an ihrem Ende festzustellen: schon im Jahre des Asteios (373/2 — Amer. J. 1911, S. 505) bestand die Sitte der Archontenbeischrift und der „bedeutsamen“ Säulensymbole an Stelle des althergebrachten Hahnes. Die Berliner Amphora mit zerstörtem Archontennamen (Inv. 3980, Br. 83) ist wahrscheinlich noch vor dem Jahr des Asteios gefertigt (s. u.). Aber auch abgesehen davon wird niemand dafür eintreten wollen, die ganze erste Serie der „jüngeren“ Reihe v. Br.s (die jetzt noch durch die Hildesheimer Stücke, Anz. 1919, 79, bereichert ist) in die fünf Jahre zwischen Asteios und der Gründung des II. attischen Seebundes zusammenzudrängen.

Wird aber die Lücke durch diese Feststellungen schon derart verengert, daß wir die volle Kontinuität der Reihe behaupten können? Dazu bedarf es ausführlicherer Darlegung. — Außer der Entwicklung in der Zeit des freien Stils bis zum Beginn des IV. Jahrh.s. steht auch der Anschluß nach oben neu in Frage; er soll uns zunächst beschäftigen. Es liegt nahe, die Stücke aus der spätarchaischen Zeit bis 480, also die dem strengen Stil vorausgehenden, in der letzten Serie (VI) der „älteren“ Reihe v. Br.s zu suchen, in der sogar zwei Exemplare mit nicht mehr archaischer Zeichnung der Rückseite enthalten sind (unten D 1 und 2). Aber man muß zugestehen, daß die spätere Entwicklung des archaisch rotfigurigen Stils (Brygos Hieron Duris) sich hier nicht findet. Will man nicht dem gegenwärtigen Stand unseres Materials daran schuld geben, so bleibt nur die Annahme, daß die panathenäischen Gefäße diese Entwicklung nicht mitgemacht haben, daß sie vielmehr die typisch schwarzfigurige Malweise bewahrten. Es gibt zwar einige Beispiele für deutlichen Einfluß der rotfigurigen Zeichnung (unten A), aber sie gehören

⁵⁾ v. Brauchitsch S. 34 argumentiert, daß um 480 bereits die Augenzeichnung mit Oberlidstrich erweisbar sei, die Profilansicht des Auges (wie auf der Rs. der Neapler Amphora) dürfe also bald nach 500 für möglich gelten. Br.s Beleg für die Stilstufe von 480 sind ein Vasenfragment vom reinen Stil der phidiasischen Epoche, JHS IX Taf. 1, und ein angeblich nächst verwandtes von der Akropolis, B 105, das nach Graef aus dem Perserschutt stammen soll. In der Tat trägt die Schede zu B 105 „von Hartwigs Hand“ die Bemerkung: „dies ist das am weitesten entwickelte Stück des sog. Perserschutts“ — es ist also kaum zu bezweifeln, daß Graef an eben dieses Fragment gedacht hat — aber die Übereinstimmung mit JHS IX 1 besteht nicht. U. a. zeigt B 105 keinen Oberlidstrich (und die Iris nicht im Profil). Damit ist Br.s Beweisführung hinfällig — obwohl Graef noch in den „Vasen von der Akr.“ zu n. 988 dafür einsteht. — Zum Überfluß ist auch B 105 jünger als der Perserschutt, es gehört in die Nähe der Münchner Tityos-Schale. Der Fundbericht ergibt nach Wolters' Gutachten gestörte Schichten. (Alle hier verwendete Auskunft und die Kenntnis einer Zeichnung von B 105 verdanke ich der Freundlichkeit Prof. Dragendorffs.)

alle der frühesten Periode der archaisch r. f. Malerei an. Darnach erst, als der Sieg des r. f. Stils entschieden war, als dieser zu immer neuen Bildungen vorwärts drängte, hätten die Maler der panathenäischen Amphoren mit der schwarzen Silhouette der Figuren die alte Typik festgehalten. Das ist gewiß glaublich; was das Palladion angeht, wird sich uns ergeben, daß es völlig in der Linie der Gesamtentwicklung des V. Jahrhs. liegt; daß auch die Bilder der Rückseiten, diese aber lediglich innerhalb der archaischen Epoche, der Fortbildung in der Art des rotfig. Stils sich entziehen, bleibt in höherem Grade hypothetisch. Zur unbedingten Sicherheit zu erheben vermöchte es wohl nur eine eingehende Studie über den Ausgang des s. f. Stils, die zur Zeit nicht vorliegt.⁶⁾ Um so wichtiger ist es, wenigstens auf einzelne Stücke hinzuweisen, bei denen sich irgendwelcher Anhalt für ihre zeitliche oder stilistische Einordnung ergibt. — Wir unterscheiden:

A. Beispiele für den Einfluss des archaisch rotfigurigen Stils auf panathenäischen Amphoren.

A 1. München 1456 (= Brauchitsch 24). Stil des Euthymides oder seiner Werkstatt, kenntlich in den Figuren der Rs. und im Kopfumriß der Athena: vgl. F—R Taf. 14. 81 (charakteristisch die Größe der Gestalten, ihre eckige Bewegung; Vorderansicht des Rumpfes, dazu ein Bein von vorn, eines von der Seite gezeichnet).

A 2. New York. Bulletin Metropol. Mus. XI 1916 S. 253 f. — Handbook S. 81 Mon. Inst. I 21, n. 10. — Br. 22. — Rs. derjenigen von A 1 nächst verwandt.

A 3. New York 07. 286. 79. Von Beazley dem Kleophrades-Maler zugeschrieben: Attic r. f. vases in Amer. Museums S. 44. Bisher nur „Brustbild“ der Athena ebenda veröffentlicht.

A 4. Berlin 1833 (= Br. 33 mit Abb. S. 99). Gewand der Athena mit reicher Fältelung (zwischen den senkr. Faltenbündeln einige steile „Sackfalten“). Stilstufe der Sosias-Schale (F—R Taf. 123).

B. Beispiele für beginnende Auflösung der schwarzfigurigen Technik.

B 1. München 1455 (= Br. 30) — Tafel I 1. VI 1 —. Augenzeichnung der Rs. Kreisschnörkel, ohne Parallele auf s. f. Vasen des VI. Jahrhs. Gleichartig auf Scherbe von der Akropolis, Graef Taf. 63, 1071: Läufer, wohl von inschriftloser panath. Amphora. Archaischer Augenzeichnung noch näher: Graef Taf. 74, 1271a. (Ähnlich im r. f. Stil die Augen auf dem Psykter des Duris in London F—R 48; doch handelt es sich da um Satyrn, bei denen das kleine runde Auge mit zur Charakteristik dient).

Weitere Beobachtungen dieser Art vermag ich z. Zt. nicht vorzulegen; sie werden sich durch die Untersuchung von Originalen (die mir im Zusammenhang mit dieser Frage nur in München, Berlin und Frankfurt möglich war) gewiß vermehren lassen.

⁶⁾ F. Hoerber, Monatsh. f. Kunstw. XI 1918 S. 33 ff., hat einiges Material zusammengebracht, die Verarbeitung ist in den Anfängen stecken geblieben.

A 1, 2 und 4 (für A 3 fehlen mir nähere Angaben) sind Belege für die um 500 übliche Form der panathenäischen Amphora; ihre Merkmale: Stelle des größten Durchmessers hoch oben, Mündungsprofil hoch und ziemlich steil und gerade, Fußprofil steil und oben plötzlich zur Wagrechten umbiegend; P-L-Band am Hals mit Ritzung. Helm der Athena ohne Wangenschutz (vgl. v. Br. S. 4). Die Zeichnung der Männeraugen ist auf A 1 und 4 die typisch s. f.: Doppelkreis mit ansitzenden hellen Dreiecken, die aus dem Grund ausgeschabt sind. — B 1 steht A 4 ganz nahe, besonders in der ausgesprochen weitbauchigen Form und in der Zeichnung der Chitonfalten bei Athena (solche hier nur am Untergewand). B 1 ist also nicht erweisbar später als Gruppe A, es sei denn durch die Augenzeichnung.

Bei einer weiteren Gruppe ist dagegen schon der echtarchaische Charakter fraglich:

C. Archaisch s. f. Tradition mit einzelnen Anzeichen nacharchaischer Entstehung.

C 1. Berlin Inv. 3979 (= Br. 78) — Tafel II 1. III 1^a) —. Durch Brauchitsch ins IV. Jahrh., durch Radloff (Anz. 1912 Sp. 375) in die 2. Hälfte des V. gesetzt. Beide legen ein Hauptgewicht auf den Lorbeerkranz als Schildzeichen. Abgesehen davon, daß es gewiß ein Olivenkranz ist (hier, wie überhaupt auf panathen. Amphoren)⁷⁾ — die Form des kleinen, nicht den äußeren Umkreis, sondern den Mittelpunkt des Kreises schmückenden Kranzes bietet keine Parallele zu den seit der Mitte des V. Jahrhs. (vgl. v. Br. S. 47, 5) beliebten Lorbeerkränzen. Dieses Argument⁸⁾ verliert den letzten Rest von Überzeugungskraft angesichts der Menge deutlich altertümlicher Züge, die das Gefäß von Br.s „jüngerer Reihe“ aufs bestimmteste scheiden: man vergleiche die Fuß- und Mündungsform, das Halsornament; man beachte den archaischen Typus des Wagenlenkers auf der Rs.; sein Auge ist als einfacher Kreis mit ansetzenden kurzen Strichen gegeben — ein archaisches Schema, das besonders bei Figuren kleineren Maßstabes angewendet wird (vgl. die Françoisvase; analog das Pferdeauge als Kreis, daran ein gegen das Maul hin laufender Strich). Daß aber das Gefäß doch nicht schlechtweg archaisch ist, hat v. Br. offenbar richtig gefühlt: besonders die Wagenform (mit hoher schmaler Seitenwand und flacher Schleife des durchbrochenen Randes, dazu ein großes Rad mit dünnen

^a) Nach Phot. der Berliner Museen, mit gütiger Erlaubnis der Direktion.

⁷⁾ Merkmale des Olivenblatts: seine Biegsamkeit (im Gegensatz zu dem starren Lorbeer) — die größte Breite näher der Blattspitze (beim Lorbeer in der Mitte oder gegen den Stiel hin). Vortreffliche Beispiele: Graef, Vas. Akr. Taf. 61 (993) 64 (1083b). Auch auf C 1 ist die natürliche Blattform recht gut erfaßt. Vas. Akr. Taf. 64 (1083b) ist dort im Text als Ölweig bestimmt, obwohl kein äußerer Anhalt vorlag. Es ist sehr seltsam, daß gerade auf den panathenäischen Ölgefäßen der Olivenkranz von jeher als Lorbeer verkannt worden ist.

⁸⁾ Von den anderen Gründen v. Br.s beweist 1 nur ex silentio, 2 und 3 sind objektiv unrichtig (zu 2 vgl. v. Br. 35, Mus. Greg.). Zu 4: der Firnis blättert nicht ab, sondern das Gefäß ist „blatternarbig“ bis tief in den Tongrund verwittert, wofür aus allen Zeiten Beispiele genug zu finden sind. — (Die Ausbesserung dieser Narben hat i. bes. zu der Unsitte der Übermalungen geführt, durch welche echte und ergänzte Teile der Zeichnung gleichmäßig überdeckt werden; bei jeder Beschäftigung mit Gefäßen, die aus älteren italienischen Sammlungen stammen, wird man diese fatale Erfahrung machen.)

Felgen und Speichen) scheint in archaischer Zeit nicht zu belegen. Sie findet sich aber, was v. Br. entgangen ist, in der Zeit des streng-schönen Stils: z. B. Mon. X 54a, CR 1874, Taf. 5 — hier auch noch wie auf C 1 mit reiner Seitenansicht des vorderen Wagenrandes, der daher als einfacher Strich erscheint; auf den Vasen des schönen Stils⁹⁾ wie auch auf der einen Hildesheimer Preisamphora (unten E 3a) ist er dagegen in Schrägansicht verkürzt gegeben. Im nacharchaischen Übergangsstil finden sich nun auch für die Schlankheit der Athena zahlreiche Analogien; und hier, in zeitlicher Nähe der echten alten Kunst ist der in der Hauptsache archaische Bildtypus der Rückseite am leichtesten zu verstehen — ebenso die Gesichts- und Augenbildung der Athena, worin Archaisches ohne Absicht einer Neubildung so gut als möglich nachgeahmt erscheint. Einzig in ihrer Art ist bisher die schwere bauchige Gefäßform, die unmittelbar über dem Fuß entschieden auslädt; sie findet weder in der sehr konsequenten archaischen Entwicklung noch unter den eleganten Formen der „jüngeren Reihe“ ihren Platz, vielmehr vermehrt sie die Zahl von wechselnden Versuchen, die wir zwischen den beiden großen Gruppen über eine verhältnismäßig lange Zeit hin antreffen werden.¹⁰⁾

C 2. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. Vasen-Inv. Nr. 30. (Nicht bei Br.) — Tafel I 2. VI 2—6. Inschrift nebenstehend.

Höhe nur 45 cm. Intakt bis auf Teile der weißen Farbe, die abgesprungen sind: am Gesicht der Athena, den hinter den Stirnbug gesteckten Blättern, einem Teil des den Schild schmückenden Pegasos; der Umriß ist überall noch sicher kenntlich; am Gesichtsprofil sprang er weiter vor als der der schwarzen Grundierung (Tafel VI 6).

Rs. drei bärtige Läufer nach r.; ihre Augen mit offenem Kontur und nach innen gerückter Pupille — von Rotfigurigem steht am nächsten: Tityos-Schale (F-R 55) und Hera-Schale in München (F-R 65); etwas frühere Stufe: Spitzamphora, Boreas und Oreithya F-R 94. Wie das Innenbild der Sosias-Schale beweist (F-R 123), war eine ähnliche Bildung schon vorher von der großen Kunst gefunden; wenn sie aber selbst auf der Höhe der r. f. Vasenmalerei nur vereinzelt auftritt, dürfen wir ihr Erscheinen auf einem rein handwerklichen Erzeugnis wie der Frankfurter Preisamphora nicht früher erwarten, als bis diese Auffassung des Auges allgemein von der Vasenmalerei angenommen war. Übrigens ist die Ausführung der drei Köpfe (Tafel VI 2) recht verschieden, beim ersten von 1. fast schon auf den „schönen“ Stil hinweisend — womit klar bewiesen ist, daß die beiden anderen archaisieren! — Weiter ist die Schrägansicht des Rumpfes mit einer Sicherheit vorgetragen, die über das Archaische hinausgeht (vgl. die Athleten F-R 45). Das volle Untergesicht der Athena erinnert an späte Duris-Vasen; Auge langgestreckt, doch nicht mandel-

⁹⁾ F—R 67 (v. Br. S. 47, 6); W. Vorl. E. 8.9 n. 3. — Besonders ähnlich der Rs. von C 1 scheint die Rs. einer inschriftlosen panathenäischen Amphora im Louvre (Pottier F 283 Taf. 82): sie könnte allenfalls älter sein, damit würde die Wagenform noch weiter hinaufdatiert.

¹⁰⁾ Auch die Aegis in Form eines „Umhangs“ gehört zur archaischen Tradition — s. u. zu Gruppe D und E. Die steifen Faltenbündel am Chiton ähnlich noch auf D 3b. 4; besonders nahe kommen aber (u. a. durch Sternchen als Streumuster, hier wie dort auch zwischen den Falten) Br. 35 = Mus. Greg. II 43, 1 und Br. 46 = Micali, Storia Taf. 88, 3, über deren Zeit jedoch nach den Abb. nicht zu urteilen erlaubt ist.

förmig. Zu nacharchaischer Entstehung stimmt auch: der Pegasos (Tafel VI 5) mit seinem von jeder Eckigkeit befreiten Umriß; die Erscheinung der Hähne (Tafel VI 3. 4), die auf einen durch lange Wiederholung leer gewordenen Typus deutet (fehlt: rotes Querband am Flügel, Gefieder am Hals, kleine Federn im Rücken, die den Ansatz des Schwanzes bedecken); endlich die Inschrift (hierneben nachgebildet) mit ihrem deutlichen Streben nach Regelmäßigkeit: A mit wagrechtlicher Querhast, N der senkrechten Stellung sich nähernd. — Die Form des Gefäßes steht nicht so allein wie die von C 1: vgl. D 1 (mit nur etwas engerem Hals) und v. Br. 31 Fig. 10 (in Brüssel); sie geht aber ebenso wenig mit den typisch archaischen Formen zusammen, ja sie verläugnet geradezu den panathenäischen Typus und schließt sich an den der gewöhnlichen „Bauchamphora“ an. Auch das verstehen wir am besten in einer Zeit, in der überhaupt die Erscheinung der Preisgefäße eine schwankende ist.¹¹⁾

Nach allem ist es möglich, daß unsere Gruppe C (zumal mit C 2) zeitlich schon auf die folgende übergreift. Und selbst wenn man das nicht anerkennen will, ist sie eine Stütze für die oben vorgetragene Hypothese, daß auf den panathenäischen Amphoren der archaisch s. f. Gesamtcharakter neben dem r. f. Stil lange festgehalten wird.

Während uns bis hierher die Anknüpfung an die echtarchaischen Preisgefäße beschäftigt hat, kehren wir mit der folgenden Gruppe zum Hauptthema, zur Frage der Lücke während des V. Jahrhs., zurück. Die Gruppe umfaßt:

D. Preisamphoren mit strengem Stil des Bildes auf der Rückseite;

auf ihre grundlegende Bedeutung für die Frage der 100jährigen Lücke wurde im Anfang schon hingewiesen. Es bleiben dann noch für die Zeit bis gegen 373:

E. Preisamphoren mit Rückseiten im freien Stil, ohne Archontenbeinschrift.

Die genaue Liste aller mir bekannten Stücke findet man auf Beilage 2. Bei der folgenden Erörterung ist als Ideal gedacht, daß der Leser Abbildungen der sämtlichen Stücke nebeneinander legen kann.

Die Reihenfolge im einzelnen soll zunächst als unverbindlich gelten. Auch ist nicht etwa eine Trennung zwischen den Gruppen D und E anzunehmen, sondern allmählicher Übergang; E 1 (aus Tanaïs) könnte noch zu D gehören (nach den Abb. ist darüber nicht zu entscheiden, für die Einordnung zu E war das Urteil Radloffs maßgebend: „2. Hälfte des V. Jahrhs.“). — Zunächst wiederum von den Rückseiten ausgehend sehen wir, daß eine zeitliche Folge am raschesten da erkennbar wird, wo durch Wiederkehr des gleichen Gegenstandes ein genauer Vergleich ermöglicht ist. So wird man sich bei den Bildern des *Wagenrennens* über die Reihenfolge unschwer einigen. Die oben besprochene Berliner Amphora C 1 (Tafel III 1) erweist sich deutlich als der archaischen Tradition am nächsten stehend; D 2 (Athen — Tafel III 2) ist jünger nach der Zeichnung des Auges bei Mensch und Pferd und nach

¹¹⁾ Wichtig wäre daher eine genauere Kenntnis der Brüsseler Amphora, bes. ihrer Rs. Entweder gehört auch sie in unsere Gruppe C oder sie würde die der Bauchamphora genäherte Form schon in der archaischen Epoche als möglich erweisen.

der Linie des zurückwehenden Gewandes. Auf E 3 a (Hildesheim) treffen wir zum erstenmal Schrägansicht des Wagenkastens (acht speichiges Rad nur hier und auf D 2), auf E 6 (Brit. Mus.) ist dann auch das Rad verkürzt, der Körper des Lenkers fast von vorn gesehen, und wie die vier Pferde — früher zu Paaren zusammengefaßt — hier eines hinter dem andern vorkommen, das erweckt schon fast den Eindruck, daß das Gespann in der Diagonale an uns vorüberrast, so wie es später bei den Reitern vom Jahre des Pythodelos (Amphora in München) mit großer Verve vorgebracht wird. — Ein anderes Thema, in der fraglichen Zeit weniger häufig, ist das des Wettlaufs — die Teilnehmer um die Erreichung äußerster Schnelligkeit sich mühend. Noch bei D 3 a. b. (Bologna) treffen wir den archaischen Typus des „Spreizlaufes“ (wie auf C 2); für ein Gegenbeispiel in Gestalt des „freien“ Laufes müssen wir bis Polyzelos herabgehen (Brüssel, v. Br. n. 85 Abb. 13). Die Wiedergabe aber auf E 3 b (Hildesheim) steht dazwischen: die Sohle des zurückgeworfenen Fußes ist nach oben gewendet, wie beim freien Lauf, aber die beiden Füße sind noch in gleicher Höhe, die volle Lösung im Sinne des Natureindrucks ist noch nicht erreicht. Das Hildesheimer Stück würde man darnach an den Beginn des freien Stiles setzen, und dazu stimmt das Bild des Zwillingsgefäßes (E 3 a), das mit der vorsichtigen Verkürzung des Wagens auch eben erst die ältere Tradition zu überwinden versucht. — Weitere nicht unwichtige Ergebnisse liefert die Reihe der Epistaten. Hier zuerst gewinnen wir einen Anhalt für die Folge innerhalb der Gruppe D: der Epistat von D 1 (Neapel) ist älter als der von D 3 a (Bologna) — deutlicher bei ihm die Gebundenheit der Stellung in reiner Vorderansicht; der Zeichner kennt nur diese und das reine Profil — das erweist sich noch besonders bei der Figur des Diskobolen mit ihrer komplizierten Drehung. Weiter vergleiche man die Zickzacklinie des Mantelsaums: hier schlichte ziemlich gerade Strichführung, auf D 3 a unruhig zitternde Bewegung. Die so geartete Linie kehrt wieder auf E 2 = Tafel IV 1 (Athen) — übrigens auch auf der Vs. von E 4 — und auch in der übrigen Faltengebung wie in der Zeichnung des Auges (gerunzelte Augenbraue) scheint das Bologneser Stück dem späteren in Athen (E 2) näher zu stehen als dem älteren in Neapel (D 1). — Wieder ein anderer entschieden jüngerer Faltenstil erscheint auf den Rs. von E 5 (Kuban) und 7 (Brit. Mus.): die Falten der Rundung des Körpers anklebend, das Spielbein so gezeichnet, daß es wie nackt erscheint. Durch die fast gleiche Wiederholung des Epistaten werden die beiden Gefäße eng miteinander verbunden; auch in der Zeichnung der nackten Körper und in dem reichgemusterten Gewand der Athena kommen sie so vollständig überein, daß man Entstehung in derselben Werkstatt annehmen wird. Als drittes Stück gehört dazu E 6, das man wegen des Athenatypus längst mit E 7 zusammen genommen hat; und es zeigt sich, daß in mancher Hinsicht (Vasenform, att. Alphabet) E 6 und 5 einander besonders nahe stehen. Diese Sondergruppe (E 5—7) rückt also dem Stil nach ab von E 2 (Athen), wie andererseits, durch die Zeichnung des Rennwagens, von E 3 a (Hildesheim). Durch Vergleich der Ringergruppe von E 2 mit den Faustkämpfern von E 5 mag man es noch nachprüfen; hier fleischigere Körper und geschickter in voller Ansicht dargeboten, dort (auf E 2) bei den Ringern der Vorgang realistischer

erfaßt, die Schwierigkeiten der Verkürzung noch nicht ganz bewältigt (merkbar ist es besonders im Ansetzen der Arme). — Schließlich sei wenigstens angemerkt, wie das Schildstechen auf E 4 (Campbell Bannerman) sich von dem der Berliner Amphora mit Rest einer Archonteninschrift (Tafel IV 2) unterscheidet: in Berlin schwungvoll stilisierte Bewegung, wie ein Nachklang der Kunst der Dexileos-Stele; bei E 4 gleich schlicht das Pferd und sein Galoppsprung, Gewand und Sitz der Reiter — im Ganzen trotz der verschiedenen Gangart der Tiere an den Parthenonfries erinnernd.

Indes bei all unseren bisherigen Vergleichen handelt es sich nur um eine Auswahl von Gefäßen, wie eben die Wiederkehr der gleichen Darstellung sie mit sich bringt. Um die Gesamtanordnung der Reihe sicher zu stellen, werden wir uns nach Merkmalen umsehen, die auf jeder panathenäischen Amphora sich wiederfinden. Auch müssen es Motive sein, bei denen eine gewisse Stetigkeit der Entwicklung wahrscheinlich gemacht werden kann. Dazu gehört neben Ornament und Vasenform auch die sich wandelnde Erscheinung der Athena: unser Widerspruch an früherer Stelle galt den Versuchen über die absolute Entstehungszeit panathenäischer Vasen nach dem Palladion zu urteilen — zu Beobachtungen über die allmähliche Fortbildung, mit anderen Worten: zur Bildung der „Reihe“, ist es sehr wohl geeignet (wie denn auch v. Br. für die archaische Zeit mit Erfolg vom Wechsel der Helmform ausgegangen ist). — Für Merkmale der bezeichneten Art ist auf *Beilage 3* eine nach Möglichkeit vollständige Statistik gegeben,¹²⁾ die nicht nur die Gruppen D und E umfaßt, sondern auch die vorausgehende und die nachfolgende Entwicklung eine Strecke weit verfolgt. Die Stellen, an denen eine entscheidende *Neuerung* auftritt, sind dort durch starke Umrandung hervorgehoben, *Übergangserscheinungen* dagegen durch wellenförmige Randlinie gekennzeichnet. Dieses Schema, das nur den Überblick erleichtern, nicht die Anschauung der ganzen Reihe ersetzen soll, läßt rasch erkennen, daß die Zeit der wichtigsten Veränderungen mit dem Übergang vom „strengen“ zum „schönen“ Stil zusammenfällt. Einige Stücke der Gruppe D stehen noch fast ganz in archaischer Tradition, so die Amphora aus Cumae D 1 — bei ihr ist allein die Zeichnung der Rückseite ausschlaggebend für die nacharchaische Entstehung; die gedrückte Gesamtform, geringe Höhe scheinen eben dahin zu weisen (vgl. oben zu C 2), auch die Gesichtsform der Athena mit dem hohen Untergesicht. — Für das athenische Fundstück D 2 gilt das Gleiche, soweit die Zerstörung wichtiger Teile ein Urteil zuläßt; zu den „jungen“ Elementen der Rückseite kommt das bisher alleinstehende ionische Λ neben attischer Vokalisierung (das später bei den archaisierenden Inschriften des IV. Jahrhs. die Regel wird). Das Amphorenpaar aus einem Grabe bei Bologna gehört an das Ende der

¹²⁾ Die Hähne z. B. sind dort weggelassen wegen des Mangels an brauchbaren Abbildungen; die Skizzen bei v. Br. S. 108 f. sind dadurch entwertet, daß seine Angaben über die Herkunft nicht stimmen: Abb. 37 ist nicht von Nr. 78 — der Berliner Amphora, oben C 1 — genommen, sondern anscheinend von Nr. 12 = München 1454; Abb. 33 könnte von Nr. 18 = München 1453 stammen. Mit den Hähnen der Berliner Amphoren läßt sich keiner der bei v. Br. abgebildeten identifizieren (nach freundlicher Mitteilung Zahns).

Gruppe D, auch wenn man von der Rs. absieht, wegen des zum Strich verkümmerten Lotos am Halsornament.¹³⁾

Die Amphora aus Tanaïs E 1, bei deren rückwärtigem Bild Zweifel bestanden, ob es zu Gruppe D oder E zu schlagen sei, -- auch bei Betrachtungen des Ornaments erweist sie sich als auf der Grenze zwischen den beiden Gruppen stehend: es ist noch nicht die schmalere „Geißblatt“-Form der Palmettenblätter, aber der vorher starr aufstrebende Umriß des einzelnen Blattes hat sich zu einem weich umbiegenden, zumal bei den unteren seitlichen Blättchen, gewandelt, der in der Folge immer beibehalten wird. Neben dieser Übergangserscheinung zeigt das Gefäß einerseits noch die alte bauchige Körperform, andererseits schon eine Bildung des Palladions, die für die ganze Gruppe E und darüber hinaus in Geltung bleibt: die Aegis endet in voller Breite des Körpers am Gürtel und erhält dadurch das Aussehen eines Jäckchens (wenn sie auch noch immer an der Seite offen gedacht sein mag), während sie vorher deutlich als Umhang charakterisiert war; noch entschiedener wie hier zeigt sich die Degeneration des alten Typus darin, wie der reich gegliederte Umriß des rechten Beines allmählich zu einem nahezu geraden Pinselstrich gestreckt wird. Das Extrem findet sich auf E 4—6, aber auf E 1 ist schon der entscheidende Schritt in dieser Richtung getan. — Bei vier weiteren Gefäßen E 2. 3a. b. 4 verzeichnet unsere Statistik fast durchaus gleichbleibende Kennzeichen; die Anordnung im einzelnen mag also eine offene Frage bleiben, außer daß E 2 (Athen) in der Tracht der Athena noch eng an die ältere Tradition sich anschließt (wobei Exemplare wie D 3b. 4 vermitteln) und durch den Epistaten der Rs. mit D 3a, wie oben bemerkt, verbunden wird.¹⁴⁾ Gegenüber E 1 zeigt sich jetzt die Erneuerung auf der ganzen Linie: der schlanke Vasenkörper, die Geißblattform des Palmettenornaments, wahrscheinlich auch hier zuerst die Schweifung des äußersten Mündungsrandes¹⁵⁾ und das kantige Fußprofil —, sowie das nicht mehr archaisierende, verkürzt gegebene Auge des Palladions. Die sonderbar in eine dünne Linie auslaufenden Kelchblätter oder „Strahlen“ am unteren Ansatz des Vasenkörpers sind auf D 3 a. b. vorgebildet; dazu hier durchgehend das ionische Alphabet (auf E 3 a. b. mit

¹³⁾ Es ist ein „Strich“ mit kolbenförmig verdickten Enden; auf D 2 ist noch die Dreiteilung der Lotosblüte bewahrt. — Der um die Palmette gezogene Halbkreis (ehemals von den Spitzen der äußeren Lotosblätter gebildet) ist auf D 3 b verschwunden (eine Reminiszenz auf E 4). Vgl. das Ornament der Amphora aus Pisticci, jetzt in Tarent, Not. Scavi 1902 S. 313 (das Bild r. f. und von „streng-schönem“ Stil). Auf D 3 a fehlt dafür das Flechtband, das die gegenständigen Palmetten trennt. — Augenumriß bei der Athena geschlossen: nach JHS 1912 Taf. 4 und nach einer Zeichnung des Kopfes, für die ich Herrn Direktor Ducati zu danken habe. Irreführend die Angabe bei Pellegrini S. XXX des Cat.: *occhio di profilo*.

¹⁴⁾ Die Athena der Hildesheimer Stücke E 3 a. b. steht in mancher Beziehung für sich — das tief herabreichende Gewand und die noch nicht steil gehobene Ferse verbinden sie mit der älteren Gruppe (diese „normale“ Fußstellung erscheint erst wieder auf der Asteios-Amphora). Auffällig sind die Säulenbasen, die wir bisher nur auf den Vasen mit Archonteninschriften kannten: aber um dieses einen Merkmals willen darf man E 3 a. b. wohl nicht in die Nähe jener späteren Gruppe rücken. — Die Schlange über der rechten Schulter der Athena, noch einmal sehr groß bei E 2, fehlt bei 3—7 und weiterhin, aber auf der Polyzelos-Amphora in London taucht sie wieder auf.

¹⁵⁾ Auf Abb. bezw. Phot. läßt sie sich nicht mit Sicherheit erkennen, bei E 3 a. b. hat sie Behn, bei E 4 habe ich selbst sie im Original festgestellt.

Vertauschung von E und H). — Die letzten drei, E 5—7, oben auf Grund der Bilder als eine Sondergruppe bezeichnet, unterscheiden sich bei unserer jetzigen Betrachtungsart nicht wesentlich von 2—4; nur E 7 mit seiner gesteigerten Schlankheit, dem starken Ausladen des geschweiften Mündungsprofils, fordert seine Stellung am Ende der Reihe und zieht die anderen beiden nach sich.

Wer unserer Betrachtung die ganze Reihe entlang gefolgt ist, wird von selbst schon eine Antwort gefunden haben auf die Frage der Kontinuität: die Stetigkeit der Entwicklung ist jedenfalls vollkommen. Ich sehe nicht, wie man sich dem Schluß ziehen könnte, daß die Herstellung der Gefäße auch wirklich in einer fortlaufenden Reihe erfolgte. Wo immer man eine Unterbrechung ansetzt, muß man folgern, daß dem Verfertiger der ersten Gefäße nach der Lücke die aus den letzten Jahren der älteren Serie vor Augen waren. Das hat auch v. Brauchitsch zugestanden, und es war einer der schwachen Punkte seiner Beweisführung. Dabei handelt es sich für ihn nur um die Wiederaufnahme des allgemeinen Typus — Athena nach links, Hähne auf den Säulen — nach der 100jährigen Lücke. In unserem Fall würde eine viel mehr ins einzelne gehende Anknüpfung vorliegen, die auch nach kürzerem Zwischenraum alle Wahrscheinlichkeit gegen sich hat. Es darf hinzugefügt werden, daß auf Grund des jetzt vorliegenden Materials schwerlich der Gedanke einer Unterbrechung aufgekommen wäre; die von Hauser noch mit Recht konstatierte Lücke hat sich seitdem geschlossen.

Das wird noch einmal bestätigt, wenn wir jetzt den Versuch absoluter Datierung wagen — ohne durch die Theorie des Wiederaufkommens tönerner Preisamphoren im Jahre 378 gebunden zu sein. Es wurde schon bemerkt, daß die „streng-schönen“ Rückseiten etwa zwischen 480 und 450 entstanden sein müssen. Von den späteren kommt E 4 der Stilstufe des Parthenonfrieses nahe — dazu paßt gut, daß uns 3 b nach der Laufdarstellung an den Anfang des „freien“ Stiles zu gehören schien. Die Verwendung des ionischen Alphabets auf 3 a. b steht damit nicht in Widerspruch, sie vermehrt nur die große Anzahl der Dokumente — mit richtiger und fehlerhafter Schreibung — aus den letzten drei Jahrzehnten vor Eukleides.¹⁶⁾ Charakteristisch ist erst wieder das bewußte Festhalten an der alten Fassung (doch zumeist mit ionischem Lambda), nachdem die ionische Schrift offiziell angeordnet war: auf Amphoren mit Archontennamen vielfach, nicht ausnahmslos, bis zum Jahre des Pythodelos 336/5. — Die letzte Gruppe E 5—7 wird durch den Faltenstil mit der Nikebalustrade verknüpft. Wenn wir E 3 a. b. gegen 440 entstanden denken, stellt sich dann freilich für die Folgezeit bis auf Asteios eine entschiedene Spärlichkeit unseres Materials heraus: außer E 4 (um 430) und der eng zusammengehörigen Gruppe E 5—7 (410—400) steht nur das Berliner Stück Inv. 3980 zur Verfügung. Sie ist doch nicht auffälliger als die um die Mitte des IV. Jahrhs., wo die Lücke jetzt noch immer 22 Jahre ausmacht, während sie für Hauser sogar 31 Jahre betrug —, ohne daß jemand eine andere Ursache als Mangel der Erhaltung dahinter gesucht hätte. Während des peloponnesischen Krieges mag auch die Be-

¹⁶⁾ Larfeld, Griech. Epigraphik³ (Handb. d. kl. Alt. I 5) S. 261 ff. Kretschmer, Griech. Vaseninschr. S. 103 ff.

teiligung am Feste geringer gewesen sein, zumal die von seiten auswärtiger Bewerber, und durch diese wird ja unser Anteil an der Kenntnis panathenäischer Preisamphoren wesentlich bestimmt.

✱

Die vorstehend begründete Erkenntnis kann in verschiedener Richtung erweitert werden. Die Scherbenfunde von der Akropolis wären von neuem daraufhin zu prüfen, ob sie zu unserer Reihe Gehöriges enthalten. Für die Fortsetzung im IV. Jahrh. wäre eine in gleichem Maß notwendige Abfolge unter Herbeiziehung der undatierten Stücke festzustellen. Für beide Aufgaben, bei denen sich die angewendete Methode zu bewähren haben wird, können hier nur Hinweise gegeben und ein paar Einzelfragen dabei erörtert werden.

Um die Reste von der Akropolis einzuordnen, müßte gleichartiges Material an Aufnahmen, insbesondere vom Kopfe der Athena auf den ganz erhaltenen Gefäßen, zur Verfügung stehen. Einstweilen kann man sagen, daß nacharchaische Entstehung da in Frage kommt, wo der geschlossene Augenumriß gegen die Nase hin aufwärts geführt ist — umgekehrt also wie bei der typisch archaischen Schrägstellung des Auges; so bei Graef Taf. 57 (988), 58 (982), 61 (989). Gleiche Form und Stellung findet sich bei den archaisierenden Münztypen von Athen, die im Laufe des V. Jahrh. geprägt sind (Beispiele BMC. Taf. 3 und 4). — An 57 (988) sind anzuschließen: 61 (991) und 64 (1102): jedesmal ist die Verzerrung der archaischen Profilform weiter getrieben; das erklärt sich erst recht nur, wenn man einen gewissen Abstand von der archaischen Epoche annimmt. Andererseits ist aber an 61 (991) — wie an 61 (989) — das Palmetten-Lotos-Band der späarchaischen Form (ohne Ritzung) erhalten. — Einen weiteren Anhalt liefert die Auflösung des Schuppenmusters der Aegis: die Lockerung hat auf der Scherbe 64 (1102) den äußersten Grad erreicht. Alle diese Beobachtungen führen aber nicht tiefer herab als etwa 450 für die bisher genannten Fragmente: das gelockerte Schuppenmuster erscheint zuletzt bei dem Gefäß E 1 unserer statistischen Tafel. — Unvermittelt neben jenen mißgestalteten Profilen steht ein Kopf wie 60 (992), der ausnahmsweise im reinen Zeitstil gegeben ist; dazu vergleiche man auf F-R 107, 2 a den gleich gewendeten Kopf:¹⁷⁾ der Stil erweist sich als letzte Stufe des „strengschönen“, unmittelbar vor der Schöpfung des Parthenonfrieses.¹⁸⁾ Weiterhin wird der charakterlos „schöne“ Kopf von 64 (1105) doch auch noch ins V. Jahrh. zu setzen sein, weil seine Innenzeichnung noch ganz durch Ritzung ausgeführt ist, wie nicht mehr auf E 3 a. b. E 5 ff.; zum „Schuppenmuster“ ist am ehesten E 2 zu vergleichen — man sieht, die Auflösung ist noch weiter gegangen: auch die rundliche Schuppenform ist verloren und durch sinnlose „Gänsefüßchen“ ersetzt; auf E 3 und ff. treffen wir die Reaktion gegen diese Verwahrlosung: dicht zusammenhängendes Schuppen- oder Rautennetz (dieses bei

¹⁷⁾ Daß bei der Athena der Oberlidstrich fehlt, darf keine Rolle spielen; auch nachdem seine Wirkungsmöglichkeiten entdeckt sind, wird er häufig weggelassen — so bei der zweiten Figur des verglichenen Vasenbildes.

¹⁸⁾ Radloff (nach Anz. 1912 Sp. 375) zitiert diese Scherbe unter den panathenäischen Gefäßen aus der „2. Hälfte des V. Jahrh.“

E 3 a. b). — Endlich ein kleines, aber vorzügliches Bruchstück einer Rückseite: der Kopf eines bärtigen Läufers — Tafel VI 8 (Graef n. 1118, Phot. Inst. 235). Hier ist das Auge richtig von der Seite, die Iris als Oval gezeichnet — eine Auffassung, die deutlich jünger ist als die der Tityos-Schale (s. o. zu III 2), die aber z. B. für den Maler von E 2 schon der Vergangenheit angehört. Die gleiche Stilstufe wie auf dem Fragment von der Akropolis ist auf dem Bologneser Amphorenpaar D 3 a. b. vertreten (auf D 3 b bärtige Läufer).¹⁹⁾ In jedem Fall genügt diese einzige Scherbe, um die Existenz panathenäischer Gefäße mitten in v. Brauchitsch' „Lücke“ zu beweisen. — Zuzugeben ist aber, daß für die Zeit von etwa 430 bis 373 auch das Material von der Akropolis keinen Zuwachs gebracht hat, es sei denn durch das an E 2 anschließende Fragment Taf. 64 (1105).

Für das IV. Jahrh. liegt es in der von uns verfolgten Linie, die Zeit der nicht durch Archonten datierten Preisgefäße zu bestimmen. Freilich sollte auch einmal auf die datierten die gleiche Betrachtung angewendet und die Probe darauf gemacht werden, ob sich aus stilistischen Vergleichen annähernd dieselbe Reihe ergibt. Der allgemeine Eindruck erlaubt dies zu bejahen. Aber für die Untersuchung im einzelnen fehlt es für diese Epoche allzu sehr an geeigneten Abbildungen, ganz abgesehen von der Notwendigkeit, den Erhaltungszustand der Originale nachzuprüfen.²⁰⁾ Sehr erwünscht wäre die Beschaffung einwandfreien Materials, zumal von den Rückseiten, auch aus ganz anderem Grunde: wie man auch den Wert des Einzelstückes einschätzen mag — eine ganze Reihe solcher festdatierten Stilproben kann nicht ohne Bedeutung sein für die Geschichte der rotfigurigen Malerei des IV. Jahrh. Das einzige in tadellosen Abbildungen vorliegende Beispiel, die Rs. der Hoppin'schen Theophrastos-Amphora, scheint mir wohl geeignet, um für die „Kertscher“ Gattung und zwar für deren spätere Entwicklung (Beispiel F-R 70)²¹⁾ einen festen Punkt zu gewinnen.

Für uns handelt es sich zunächst wieder um den Anschluß nach oben, d. h. um die Frage, inwiefern es möglich ist, die Amphoren mit Archontennamen an die Reihe des V. Jahrh. anzuknüpfen. Nach der in Bezug auf Form und Dekoration eng geschlossenen Entwicklung der Gruppe E begegnen wir erst bei den Polyzelos-amphoren 367/6 wieder einem ausgebildeten Gefäßtypus, der auf lange hinaus in Geltung blieb.²²⁾ Charakteristisch für ihn: der ziemlich schmale Fuß mit konvexem Profil und feiner Riefe am oberen Rand, der Mangel der „Strahlen“, die steil aufsteigenden Henkel mit länglichem Querschnitt (der vorher rund war); dazu der ge-

¹⁹⁾ Diese Übereinstimmung, zuerst nur aus dem Zusammenhang der Reihe erschlossen, wird mir durch eine von P. Ducati gütigst übermittelte Zeichnung eines Kopfes von D 3 b bestätigt.

²⁰⁾ Ein Beispiel, wo Zeichnung und Phot. gegenübergestellt werden können: Mon. Inst. X 48 h 15 und Graef Akr. Taf. 65 (1113 b); wie hier wird man sich fast nie bei älteren Zeichnungen auf Einzelheiten wie die Augenbildung verlassen dürfen. Vgl. aber v. Br. zu Nr. 101, 102 (S. 154 f.). Von dem „Archaismus der Rückseiten“ scheint mir im IV. Jahrh. bei genauem Zusehen nichts übrig zu bleiben.

²¹⁾ F-R 69 muß älter sein; anders Furtwängler im Text zu 69/70.

²²⁾ An den Polyzelos-Amphoren Brüssel und Slg. Eddé (vgl. Anm. 24 S. 82) ist der Fuß und der untere Teil des Bauchs ergänzt, wohl nach dem Vorbild jüngerer Exemplare und daher zu klein und zu hoch. So haben wir uns für die Gesamtform nur an die Londoner Amphora zu halten, abgeb. v. Br. S. 87 Fig. 17.

schweifte Mündungsrand, dessen Anfänge bis in die Gruppe E zurückgehen. Demgegenüber stellen die Amphora in Berlin Inv. 3980 (Tafel II 2) und die aus dem Jahre des Asteios 373/2 das Übergangsstadium dar mit den dafür bezeichnenden Schwankungen. Hier gibt es noch „Strahlen“, die in Berlin tongrundig ausgespart sind. Eine Kehlung am oberen Fußrand des Berliner Stückes muß als Vorläufer der feinen Riefe gelten; sie fehlt an der Asteios-Amphora, dafür ist hier zum erstenmal der Fuß klein und von der Gestalt einer Kugelzone. Wegen der älteren breiten Fußform und der noch rundlichen Henkel, die unter Asteios schon plattgedrückt erscheinen, darf wohl die Berliner Amphora den Platz am Beginn der Archontenreihe, den ihr v. Br. mit Recht anwies, auch vor Asteios behaupten. Eine allgemeinere Erwägung führt eben dahin: das Berliner Gefäß ist eine Merkwürdigkeit, insofern es archaisiert in der Gesichtsbildung der Athena, sowie, verglichen mit E 5—7, in den Proportionen des Palladions und der Faltenangabe — aber auch in der schweren bauchigen Form, die zu E 7 in den auffälligsten Gegensatz tritt. Die Einführung der Archontenbeischrift muß nicht der Anlaß zu solcher Umkehr gewesen sein; da aber bei dieser Gelegenheit ein neuer Bildtypus — mit verändertem Säulenschmuck — geschaffen wurde, so fügt es sich ohne Zwang, daß eben damals gegenüber einer Entartung, die für uns besonders das Gefäß E 7 vertritt, der Anschluß an die ältere Form gesucht worden ist. Das genaue Jahr — vor 373 — und der Anlaß der Neuerung bleiben einstweilen verborgen, und zwar ist der absolute Zeitansatz besonders deshalb schwierig, weil hier wirklich einmal die „Reihe“ unterbrochen ist. Von dem Berliner Stück abwärts bis Charikleides, finden wir bei der Gefäßform wieder stetige Entwicklung; wie lange aber nach Entstehung von E 7 die „Reaktion“ eintrat, und ob von einem Jahr zum andern, ist jeglicher Schätzung entzogen. Es wäre auch hier methodisch falsch, an eine Lücke der Preisverteilung — etwa in den Jahren nach dem Krieg — zu denken, so lange uns nicht vollständiges Material für den Gesamtverlauf des IV. Jahrhs. vorliegt.

Die Einreihung eines weiteren Stückes, dem kein Archontenname aufgeschrieben war, gilt allgemein als festgelegt: die Amphora mit der Signatur des Kittos²³⁾ wird den Polyzelos-Amphoren angeschlossen. Und wirklich ist sie mit ihnen durch den Palladiontypus eng verbunden — am nächsten mit dem Exemplar in Brüssel.²⁴⁾ Darin aber ist man zu weit gegangen, daß man das Gefäß des Kittos nun auch dem Jahre des Polyzelos zugeteilt hat und daß man darauf die gleiche Hand wie insbesondere auf dem Brüsseler Stück erkennen wollte. Die Rückseiten sind es, die die Annahme der gleichen Hand unmöglich machen. Bei Kittos zeigt sich hier ein sehr bestimmt geprägter Stil — Fortbildung des Stils der Nikebalustrade — den wir in der Plastik durch die dem Timotheos zugeschriebenen Fragmente von Epidauros kennen.

²³⁾ Abgeb. Mon. X 48 b (Vs.) 48 g 12 (Rs.); JHS. 26 (1906) Taf. 3 (Rs.); v. Br. 86. Es fehlt Abb. der Gefäßform!

²⁴⁾ Siehe Beilage 1. Nur die Stücke in London und Slg. Eddé stimmen so in Einzelheiten des Palladions überein, daß man sie derselben Hand zuschreiben muß. Die Angabe von Behn BphW 1912 Sp. 917, daß Eddé und Brüssel besonders nahe zusammengehen, ist nicht haltbar. Gleicher Typus des Palladions (nähere Angaben fehlen mir) auf der inschriftlosen Amphora Brit. Mus. B 612; Widder auf den Säulen, Rs. unvollständig abgeb.: Gardiner, Sports S. 427.

Auf den Polyzelos-Amphoren ist es eine schlichtere, natürlichere Art; und wenn die Brüsseler Läufer wenig Vergleichspunkte zu bieten scheinen, so genügt es doch, auf die Verschiedenheit der Kopftypen und der Haarbehandlung zu verweisen. Das Bild des Kittos ist älter, oder ältere Überlieferung wirkt noch in ihm fort. Darnach scheint es zum mindesten unentscheidbar, ob auch dieses Gefäß unter Polyzelos entstanden ist; das Palladion sowohl wie auch der gleiche Säulenschmuck könnten in mehr als einem Jahre wiederkehren.²⁵⁾ — Das Besondere an dieser Amphora ist indes die Töpferinschrift: in monumentaler Form erscheint sie hier, in einer Zeit, aus der auf Vasen attischer Fabrik sonst keine Signatur bekannt ist, erscheint an der Stelle, die der Archontenname einzunehmen hätte. Das Fehlen des Archonten wäre verständlich, wenn das Gefäß schon ursprünglich nicht für die Preisverteilung bestimmt gewesen ist. Als Anlaß der Entstehung, bei dem sich auch die Töpfersignatur erklärt, wäre etwa eine Konkurrenz zu denken — in einem Zeitpunkt, als der Name des neuen Archonten noch nicht bekannt war. Solche Agone der Töpfer sind durch das Grabgedicht eines Bakchios gerade für das IV. Jahrh. jetzt bezeugt.²⁶⁾ Und ist damit nicht auch die Schwierigkeit behoben, die das Verhältnis zu den Polyzelos-Amphoren verursacht hat? Kittos siegte im Wettstreit — das bedeutet doch gewiß, daß sein preisgekrönter Entwurf für mehr als ein Jahr in Geltung blieb. Aber auch für andere Werkstätten muß er verbindlich gewesen sein, sodaß sich die Abweichung im Stil der Rückseiten ohne weiteres erklärt. Freilich schließt das die Vorstellung in sich, daß der Sieg für Kittos nur die allgemeine Geltung seines Athenabildes gebracht hat — daß nicht ihm allein die Ausführung übertragen wurde. Ist aber solche Auffassung des Wettbewerbs nicht griechisch, die den Ruhm höher als streng gewährten Geschäftsvorteil stellt? Auf Kittos mag auch die Anordnung der Schrift $\kappa\iota\omicron\nu\eta\delta\omicron\nu$ zurückgehen; wenigstens bietet er uns dafür das älteste Beispiel. Wir sehen aber, daß sie erst erheblich später sich völlig durchgesetzt hat, — was schon von anderen als unvereinbar mit dem Gedanken an ein „Monopol“ bezeichnet worden ist.²⁷⁾ — Aus der Folgezeit ist uns noch eine Scherbe erhalten, die augenscheinlich den Töpfernamen an der Stelle der Archonteninschrift trug: BSA III, Taf. 16 c (v. Br. 114); ergänzen können wir ihn nicht, aber von der Göttin ist gerade noch ein Schwalbenschwanzende des Mäntelchens erhalten: der Typus war schon maniert archaisch (dabei wohl noch nach I. gewendet, da uns Akanthussäulen nur aus dieser Zeit bekannt sind). So wird man auch darin den Rest eines erfolgreichen „Probestücks“ erkennen dürfen, das den Übergang zu einem neuen Palladiontypus — eben dem

²⁵⁾ Wo mehrere Gefäße aus dem gleichen Jahr erhalten sind, ist der Säulenschmuck in der Regel gleich (Ausnahmen: Mon. X 47a und 47b (Pythodelos). Aber die Umkehr des Satzes (v. Br. S. 111) trifft nicht zu; Niken im Jahr 323 wie 321, ähnlicher Typus 332/1 und in der Charikleides-Gruppe.

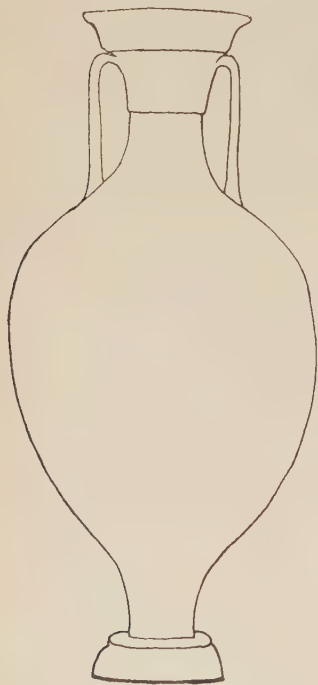
Auch das Palladion des Kittos scheint einen Zug aus älterer Tradition zu wahren; der Contur des vorgestellten Beines läuft in einer Linie bis zum Gürtel; auf den Polyzelos-Amphoren ist der Oberschenkel gegen das Profil des Rumpfes abgesetzt, wie später immer. Doch möchte ich ohne Prüfung des Originals auf diese Einzelheit nicht Wert legen.

²⁶⁾ Wilhelm Beitr. 1909, S. 40, n. 26. Vgl. Preuner Jhrb. 1920 S. 71, wo dieser Bakchios und unser Kittos als nahe Verwandte erwiesen sind.

²⁷⁾ Tarbell, Class. Review XIV 1900 S. 474; Preuner a.a.O. — gegen v. Brauchitsch.

ersten in der neuen archaistischen Manier? — veranlaßt hat. — Übrigens ist dieses Stückchen in Eleusis gefunden; die Vase von dem Verfertiger dorthin geweiht zu denken, hat keine Schwierigkeit. Was aber mit der Amphora des Kittos geschah, bleibt ungewiß — ob sie doch als Siegespreis gegeben wurde oder wie sonst sie in ein Grab der Kyrenaika gelangt ist.

Für den Rest der Preisamphoren aus dem IV. Jahrh. gilt im besonderen das zu Anfang geäußerte Bedenken, daß der Stand des Abbildungsmaterials feinere Beobachtung nicht zuläßt. Noch einem undatierten Gefäß läßt sich aber sein Platz mit



Amphora vom Jahre 324/3.

einiger Bestimmtheit anweisen und zwar am Ende der ganzen Reihe, wodurch ihm über den Einzelfall hinaus Bedeutung zukommt. Der Archontenname ist zerstört, hier wie auf dem vermutlich ältesten Stück. Es ist die Amphora aus einem Grab bei Kertsch, CR 1876, Taf. 1, 1—3,²⁸⁾ — mit einer Goldmünze Alexanders d. Gr. gefunden, was indes bezüglich der Entstehungszeit einen weiten Spielraum läßt; die Münze könnte lange aufbewahrt worden sein, aber auch das Gefäß kann in der Jugend gewonnen und erst dem alten Mann ins Grab gegeben sein. Entscheidend ist wiederum der Stil, und zwar vor allem die Gefäßform, die etwas völlig Neues bringt. Wir sehen — im Gegensatz z. B. zur Amphora von 324/3 (Hegesias) — einen ziemlich kurzen Körper, darauf einen langgestreckten Hals und beinahe S-förmig geschwungene Henkel. Durch diese Form steht das Gefäß vielmehr mit wesentlich jüngeren Monumenten in Zusammenhang: mit einer inschriftlosen Amphora aus Slg. Vogell,²⁹⁾ mit Münzen von Athen vom Ende des III. Jahrh. (z. B. BMC Attica, Taf. 8, 1) und mit jenem Mosaik von Delos aus dem

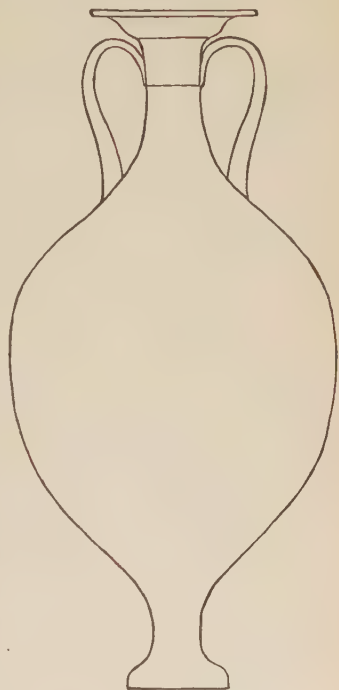
II. Jahrh. v. Chr., auf dem nach geltender Ansicht³⁰⁾ ein panathenaisches Gefäß als „Erbstück“ des betreffenden Hauses nachgebildet ist. — Auch beim Palladion fallen alsdann Besonderheiten auf: die Form des Helms, der nach hinten zu gewölbt ist, — das Gürtelband, geknotet mit lose hängenden Schleifenenden — das ganz verwilderte Randornament am ehemals dreizipfligen Überschlag. Es kommt dazu die elegant geschweifte Schrift und andererseits ein sonderbar verderbtes Palmettenband um den Hals der Vase. Wenn auch nicht jeder einzelne dieser Züge allein schon überzeugt — in ihrer Gesamtheit geben sie deutlich eine spätere Phase der

²⁸⁾ S. 5 ff. Taf. 2 der sonstige Grabinhalt. Bei v. Br. n. 94, nach den Theophrastos-Amph. eingereiht; offenbar hat ihm die Publikation im CR nicht vorgelegen.

²⁹⁾ Versteigg. Cassel 1908, n. 108 Taf. 4 (Vs.) und Abb. 6 (Rs.), jetzt in Berlin: Anz. 1909, 564 Anm. 20.

³⁰⁾ C. Smith BSA III 187, Taf. 16 a. Gardiner, Sports 244, v. Br. S. 84. Farbig abgeb. Mon. Piot XIV 1908 Taf. 10a.

Entwicklung an, als die uns durch die enggeschlossene letzte Gruppe der datierten Stücke bekannt ist. — Eine andere Frage ist, in welchem Zeitabstand wir die Entstehung der Amphora aus Kertsch ansetzen sollen: Dicht auffolgend wird man sie nicht denken nach der Gefäßform; dadurch schon kommt die bisherige These in Gefahr, die gegen 300, infolge einer Maßregel des Demetrios, die Verteilung tönerner Amphoren zu Ende gehen läßt. Es ist aber selbst mit diesem Stück das Ende noch nicht erreicht: es folgt ein Typus des Palladions mit korinthischem Helm, erhalten auf der eben genannten Amphora Vogell und auf einer Scherbe von der Akropolis, Graef Taf. 65, 1109; die Helmform auf dem Kertscher Exemplar erscheint als Vorstufe dazu. Gleiches ergibt sich, wenn wir ein paar Rückseiten zusammenstellen: die Läufer etwa aus dem Jahre des Nikokrates 333 — Gardiner, Sports S. 280 — vertreten jene Zeichnungsart, die uns von der r. f. Kertscher Gattung her geläufig ist: mit kurzen dünnen Strichen sucht sie die Rundung des Körpers zur vollen Illusion zu bringen. Statt dessen auf unserem Preisgefäß aus Kertsch (Gardiner S. 283) gröbere Ritzung und ein fast überall geschlossenes Liniensystem. Vielleicht, daß die Beispiele von 323 und 321 schon dazu überleiten. Sicher ist, daß diese Art sich fortsetzt auf dem Fragment Akr. Taf. 65, 1113 b; hier aber kommt hinzu (auch auf der Amphora Vogell, während es wenigstens auf der Abb. des Kertscher Fundstücks fehlt), daß die Figuren im ganzen mit scharfer Linie umrissen sind. Das ist grundsätzlich neu gegenüber aller früheren Vasenmalerei mit schwarzen Figuren — die zwar oft große Teile der Silhouette mit feiner Ritzung umzieht, andere aber, mit bewußter Auswahl, durch die Farbe allein gegen den Grund absetzt, — und es scheint, daß eben damit eine Möglichkeit gegeben ist, diese letzte Technik zeitlich festzulegen: wie bei der versiegenden schwarzfigurigen Tradition da, wo sie dennoch neben der rotfigurigen festgehalten wird, irgendwelche Zeichen der Auflösung erwartet werden mußten — so nach dem Aufhören der figürlichen Malerei auf Vasen überhaupt, falls sie auf der panathenäischen Gattung allein noch fortgedauert hat. In der Verstärkung der Silhouette durch Ritzung sehe ich ein Symptom des Zustandes, daß die Jahrhunderte alte Tradition der s. f. Vasenmalerei verloren ist und daß das Auge sich an den scharf geprägten Umriß aufgesetzter Relieffiguren gewöhnt hat. — Das Ende der sonstigen figürlichen Vasenmalerei steht seinerseits nicht fest; da aber wiederum anzunehmen ist, daß zunächst die überkommene Technik auf den panathenäischen Gefäßen noch eine Zeit lang fortgedauert hat, so kann kein Zweifel sein, daß wir mit der



Amphora CR 1876 Tafel 1

Neuerung ins III. Jahrh. hinabzugehen haben — wohin uns schon Vasenform und Typik des Palladions mit Wahrscheinlichkeit verwiesen. Ich sehe nicht, daß sich Schwierigkeiten ergeben aus diesem Bruch mit lang andauernder Meinung — es lösen sich solche: die Scherbe Inschriften von Pergamon 1328 ³¹⁾ mit „Zierstrichen“ an den Buchstaben der Preisinschrift widerstreitet nicht mehr der Statistik Larfelds (Handbuch II 2, 472), die den Beginn derartiger Schrift um 225 nachweist; daß jener Eurykleides, den die Vorderseite zu den Läufern von der Akropolis, Graef 1113a, als Tamias ³²⁾ nennt, der Mann vom letzten Drittel des III. Jahrh. ist, kann ernstlich wieder in Frage gezogen werden; und sogar noch für das Mosaik von Delos eröffnet sich die Möglichkeit, daß ein persönliches Interesse des Gewinners selbst die Abbildung der Amphora veranlaßt hat.³³⁾ — Das Ende der Preisamphoren ist also weit hinausgerückt — und der Forschung von neuem die Aufgabe gestellt, den wahren Endpunkt der Reihe und seine Ursache zu bestimmen.

³¹⁾ Auf ihre Bedeutung für die Frage hat Zahn mich aufmerksam gemacht.

³²⁾ ταμ|λευοντος statt χορη|τευοντος erkannt von Wilhelm, Beitr. S. 81 n. 67.

³³⁾ Fortdauer im III. Jahrh. vermutet schon von Breccia, Cat. Alexandrie, Iscr. gr. e lat. S. XX und zu Nr. 528. — Auch die „Bruststücke“ der Athena mit Aegis, Graef Taf. 64, 1110, 1111 werden dahin gehören; noch auf der Amphora aus Kertsch statt dessen Kreuzbänder mit Gorgoneion, und so auf allen datierten Stücken. Graef 1111 ganz kurze steil gehaltene Lanze, was mit der späten Form der Bildfläche zusammenhängen wird.

Am Dipylon sind neuerdings panathenäische Scherben gefunden „in sicher ziemlich später hellenistischer Schicht — sehr geringe Ware“ (nach frdl. Mitteilg. Brueckners).

Beilage 1

Liste der datierten Preisamphoren (mit Ausschluß der Fragmente).¹⁾
 [Eingeklammertes ist mir nur durch Beschreibung bekannt.]

- 373/2 Asteios, Oxford: Amer. Journ. XV 1911 S. 504 ff. fig. 1, 2. XIV 1910 S. 422.
 Rs. Ringer (Fragm.).
- [372/1 Phrasikleides, Alexandria: Breccia, Iscr. n. 526. Nicht abgeb. Rs. „Sieger
 mit Zweigen vor dem Agonotheten“.]
- 367/6 Polyzelos, Brit. Mus. B. 603: Mon. Inst. X 47, 48e (1). Rs. Ringer.
 Polyzelos, Brüssel: v. Brauchitsch S. 52 ff. Fig. 12, 13. Rs. Läufer.
 Polyzelos, ehem. Slg. Eddé: Auct.-Cat. Paris 1911, n. 6 Tf. 1. [Rs. Läufer.]
- 363/2 Charikleides, Eleusis: Tafel VII 1 nach Phot. Pringsheim, München Inv.
 B 327. [Rs. frgm. Reiter.]
- [341/40 Nikomachos, Alexandria: Breccia, Iscr. n. 527. Nicht abgeb. Rs. Läufer.]
- 340/39 Theophrastos²⁾, Louvre: Mon. Inst. X 48a, 48g (11). Rs. Läufer, einer vor
 dem Kampfrichter; Salpinktes.
- Theophrastos²⁾, Slg. Hoppin: Amer. Journ. X (1906) Taf. 16, S. 385 ff. Fig. 1-4.
 Rs. Faustkämpfer vor dem Kampfrichter, „Olympias“.
- 336/5 Pythodelos, Brit. Mus. B 607: Mon. Inst. X 47a, 48e (2). Phot. Stereosc.
 Comp. B. M. 215 (Vs.) — Gardiner, Greek athl. sports S. 407 (Rs.)
 Rs. Faustkämpfer, Nike.
- Pythodelos, München (ehem. bei Arndt). — Rs. Reiter.
- Pythodelos, Brit. Mus. B 608: Mon. Inst. X 47b, 48e (3). Phot. Mansell (?)
 Rs. Waffenläufer.
- 333/2 Nikokrates, Brit. Mus. B 609: Mon. Inst. X 47c, 48e (4). Rs. Dauerläufer.
- 332/1 Niketes, Brit. Mus. B 610: Mon. Inst. X 47d, 48f (5). Phot. Mansell (?)
 Rs. Pankration.
- Niketes, Sèvres (ehem. bei Feuarent): Mon. Inst. X 47e, 48f (6). Rs. Dauer-
 läufer.

¹⁾ Neueste und vollständigste Liste bei Breccia, Iscr. gr. e lat., Cat. Musée d'Alexandrie 1911 S. XIX (vgl. Preuner Jahrb. 1920, S. 71, 3. 4.) — oben wiederholt mit Zufügung der mir bekannten Abbildungen; weggelassen sind nur einige Fragmente mit Inschriftrest, die für die Kenntnis des Figurenstils nichts ausgeben.

²⁾ Durch v. Brauchitsch mit Recht in das Jahr des älteren Theophrastos gesetzt (der jüngere 313/2): a.a.O. S. 59 f.; vgl. die schlankere Form besonders des Halses bei der Hegesias-Amphora mit der Amphora Hoppin. Ein weiteres Merkmal der jüngeren Exemplare ist der Verlauf der Falten am Oberkörper lks. (d. h. an der rechten Körperseite): seit 333 endigen sie stets alle am Gürtel — vorher, und so bei der Theophrastos-Athena ist ein Teil davon nach dem Kontur der r. Körperseite hin geführt (womit deutlicher die Neben-seite des Körpers bezeichnet wird).

- 328/7 Euthykritos, Brit. Mus. B 611: Mon. Inst. X 47f, 48f (7). Rs. Läufer.
Euthykritos, Berlin: Monatsh. f. Kunstw. XI 1918 Taf. 13, Abb. 22 (Rs.)
Rs. Läufer.
- 324/3 Hegesias, Louvre: BCH VI 1882 Taf. 2. Rs. Faustkämpfer.
- 323/2 Kephisodoros, Louvre: Mon. Inst. X 47g, 48g (9). Rs. Waffenläufer.
- 321/20 Archippos, Louvre: Mon. Inst. X 48, 48g (10). Rs. Diskobol vor dem
Kampfrichter.

Beilage 2¹⁾

† = Abbildung ungenügend

Gruppe D. Panathenäische Amphoren mit Rs. in strengem Stil.

1. Neapel Racc. Cumana 184.

Mon. Lincei XXII Taf. 64, 2; Brauchitsch Taf. n. 5 (Gesamtansicht, Rs.)

Graef, Vas. Akr. S. 116; Br. Taf. n. 4 (Vs.)

Fiorelli, Vasi Cum. Taf. 18; Bull. Nap. N. S. IV Taf. 11, 7. Vs. Gesamtbild †, Rs.
Inschrift: Heydemann, Vasenslg. Neapel Taf. 20 unten.

Br. 36. — Rs. Diskobol.

2. Athen 452. Fundort: Athen. — Tafel V 1. III 2.

Collignon-Couve 757. — 2 Phot. Inst. Athen.

Br. 47. — Rs. Rennendes Viergespann.

3a. Bologna Nocr. Felsinee 11. (Mit 3b im gleichen Grab gefunden).

JHS 32, 1912, Taf. 4 (Gesamtans. Vs. † und Rs. †).

Pellegrini, Cat. Bologna, Vasi Fels. S. 7 (Rs. †).

Nicht bei Br. — Rs. Läufer; ein Sieger vor dem Epistaten.

3b. Bologna Fels. 12.

Pellegrini Cat. S. 8 (Gesamtans. Vs.) und S. 9 (Rs. †).

Nicht bei Br. — Rs. Läufer.

*4. Aus Locri Epizephyrii. Not. d. scavi 1917 S. 145 f.

Nicht bei Br. — Rs. frgm. (Läufer).

* Auf Grund des Athenabildes hier anzureihen.

¹⁾ Einzelheiten über D 3a. b verdanke ich Herrn Direktor Ducati in Bologna und Fräulein M. Hoerner in München — solche über E 6. 7 Herrn F. N. Pryce in London, Brit. Mus. —

Während des Druckes erhalte ich durch die Freundlichkeit von E. Langlotz erstmals genaue Mitteilungen über die Neapler Amphoren v. Br. 39. 40. 43. 45. Das Exemplar Santangelo 693 = v. Br. 43 gehört darnach in die „Glaukonzeit“, d. i. an den Anfang unserer Gruppe D.

Gruppe E. Rs. in freiem Stil, bis zum Beginn der Archonten-
namen.

1. Aus Tanaïs. Anz. 1912 S. 374, Abb. 66, 67. — Jswestija 45, 1912, Taf. 6.
Nicht bei Br. — Rs. Kitharöde.
 2. Athen 451. Fundort: Athen, Heiliger Weg. — Tafel V 2. IV. 1.
Collignon-Couve 754, Taf. 31 (Vs. †).
Phot. Münchn. Ak. 189, 190.
Br. 77. — Rs. Ringer.
 - 3a. Hildesheim 1254. Fundort: Kyrenaïka.
Anz. 1919 Sp. 80 Abb. 1.
Nicht bei Br. — Rs. Rennendes Viergespann.
 - 3b. Hildesheim 1253. Fundort: Kyrenaïka.
Anz. 1919 Sp. 80 Abb. 2; Denkm. des Peliz. Mus. S. 175 (hier Vs. irrtümlich als
Nr. 1254 bezeichnet).
Nicht bei Br. — Rs. Läufer.
 4. Brit. Mus. Fundort: Benghazi, geschenkt von Campbell Bannerman.
Brauchitsch Taf. n. 6 (Gesamtans. Vs.)
JHS 27, 1907. Taf. 20 (Rs.). — 2 Phot. Mansell. (Rs.)
Br. 76. — Rs. Schildstechen.
 5. Aus dem Kubangebiet. Anz. 1914 S. 287, Abb. 108. 109.
Nicht bei Br. — Rs. Faustkämpfer.
 6. Brit. Mus. B 606. Fundort: Teucheira.
Mon. Inst. X 48c (Vs.), 48h 13 (Rs.).
Br. 80. — Rs. Rennendes Viergespann.
 7. Brit. Mus. B 605. Fundort: Teucheira.
Mon. Inst. X 48d (Vs.) 48h 14 (Rs.) — Phot. Mansell (Vs.).
Form u. a. AZ XXVII Taf. 24, 2 (Hals- und Fußornament ungenau).
Br. 81. — Rs. Speerwerfen vor dem Epistaten.
- [Hier anzuschließen:
- a) Berlin Inv. 3980, mit Rest einer Archonteninschrift. — Tafel II 2. IV. 2.²⁾
Fundort: Kyrenaïka.
Monatsh. f. Kunstw. XI 1918 Taf. 13, Abb. 23 (Rs.).
Br. 83. — Rs. Schildstechen.
 - b) Asteios-Amphora 373/2.
 - c) Neuer Typus: Polyzelos-Amphoren 367/6.]

²⁾ Nach Phot. der Berliner Museen, mit gütiger Erlaubnis der Direktion.

Beilage 3

	Höhe	Alphabet	Vasenform	Fußprofil	Mündungsprofil	Halsornament	„Strahlen“ über dem Fuß	Athena		
								Aegis	Körperumriß (bes. r. Bein)	Auge
A. 1 München 1456	62	∨ O	bauchig	—	hoch, steil	P-L Band mit Ritzung gegenständig auf Flechtband	nach oben allmählich zugespitzt	„Umhang“ (überschneidet den Gürtel)	gegliedert (Gesäß, Kniekehle, Wadenumriß)	—
3 Berlin 1833	65	∨ O	dsgl.	flaukantig	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	Umriß geschlossen
B. 1 München 1455	53 1/2	∨ O	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.
C. 1 Berlin Inv. 3979	64	∨ O	dsgl. (Einziehung oben und unten gleich)	dsgl.	dsgl.	P-L Band ohne Ritzung	dsgl.	dsgl.	dsgl. (Gestalt lang- gezogen)	dsgl.
2 Frankfurt a. M.	45	∨ O	dsgl. (gewöhnlicher Bauchamphora nahe)	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl. (verschwindet hinter Schild)	dsgl. (Gestalt gedrungen)	dsgl. (Umriß innen ein wenig offen)
D. 1 Neapel aus Cumae	50	∨ O	dsgl. (ähnlich C 2)	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl. (wie A I ff.)	dsgl.	dsgl.
2 Athen 452	—	Λ O	dsgl.	—	—	dsgl.	—	—	dsgl.	—
3a. Bologna 11	62	∨ O	dsgl.	dsgl.	dsgl.	Lotos verkümmert (kolbenförmig)	zumeist in Linie auslaufend	dsgl. (wie C 2)	dsgl. (Gestalt lang gezogen)	Umriß geschlossen (12 zerstört)
3b. Bologna 12		∨ O								
E. 1 aus Tanais	54	∨ O	dsgl.	?	?	dsgl. Palm. aus 5 Blätchen, die etwas umgebogen	?	„Jäckchen“ endigt am Gürtel	Umriß flach gestreckt	?
2 Athen 451	55	Λ Ω	schlank (eiförmig)	kantig	—	—	nach oben plötzlich schmal und in Linie auslaufend	dsgl.	dsgl.	geöffnet

E. 3a. Hildesheim (aus der Kyrenaika)	67	$\Lambda\Omega$ <i>Δηνησθη</i>	dsgl.	dsgl.	dsgl.	am äußersten Rand geschweift	„honey-suckle pattern“ 7 Palm. Blättchen	dsgl.	dsgl.	dsgl.	—
3b. 4 Campbell Bannerman (aus Benghazi)	47	$\Lambda\Omega$	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl. (auch Gesäß verschwunden)	geöffnet
5 aus dem Kubangebiet	?	$\vee\bigcirc$	dsgl.	dsgl.	dsgl.	? (Schweifung ungewöhnl.)	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.
6 Brit. Mus. B 606 (aus Teucheira)	64	$\vee\bigcirc$	dsgl.	dsgl.	dsgl.	leicht geschweift u. nach oben ausladend	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.
7 Brit. Mus. B 605 (aus Teucheira)	74	$\Lambda\Omega$	sehr schlank (Einziehung nach oben und unten gleich)	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl. (Gesäß angedeutet)	dsgl.
Berlin Inv. 3980	66 $\frac{1}{2}$	$\Lambda\bigcirc$	bauchig (doch nicht = archaisch)	Kehlung am oberen Rand	geschweift	dsgl. gegenständig* auf Spiralranken	tongrundig ausgespart	dsgl.	dsgl.	dsgl.	—
Asteios 373/2	58	$\Lambda\bigcirc$	schlank	kantig, absteigender Teil convex	dsgl.	unbeschriebene Palmetten nach unten, einf. Reihe	schwarz aufgemalt	dsgl.	dsgl.	gegliedert (wie archaisch)	dsgl.
Polyzelos 367/6 Brit. Mus.	64	$\Lambda\bigcirc$	dsgl.	dsgl. feine Riefe (tongrundig) am ob. Rand	dsgl.	= Berlin Inv. 3980	keine Strahlen	dsgl.	dsgl.	dsgl. 1. Oberschenkel gegen Rumpf abgesetzt	dsgl.
Polyzelos Brüssel	73 mit Deckel ?	Λ \bigcirc	dsgl.	—	dsgl.	dsgl. Akanthosblättchen hinzugefügt	—	dsgl.	dsgl.	dsgl.	dsgl.

NB. Das Auftreten entscheidender Neuerungen
ist durch starke Umrandung hervorgehoben.

* wieder schmale dreiblättr. Blüte (an Stelle des
Lotos) abwechselnd mit neunblättr. Palmette.



Beilage 4

I. Bildtypus Louvre—Freiburg. a b c d e.

1. Louvre 968. — T a f e l XVIII 1. — Aus Villa Albani: Hauser 50. Clarac 132, 110. Phot. Alinari 22565, kleiner 22581.

Erhalten a, b, c, d (an d fehlt Kopf).

2. Freiburg i. B. — T a f e l XVIII 2. — Erhalten obere Hälte von c, d, e.

II. Bildtypus Pourtalès-Gorgier. f g h i.

1. Slg. Czartoryski (Schloß Goluchow, Posen). Ehemals in Slg. Pourtalès-Gorgier, Cat. von J. J. Dubois (1841) n. 48, Abb. S. 1 — darnach T a f e l XII 1. — Nach Phot. abgeb.: Bienkowski, Antiken in Goluchow (1920) Taf. VI A.

Erhalten: f, g, h, i (ergänzt: senkr. Streifen lks. mit Hand des Dionysos, Gewandzipfeln, Vorderteil des r. Fußes; an den Frauen die Füße und Teil der Unterschenkel, mit Ausnahme des r. Fußes der ersten Frau).

2. Klagenfurt, Museum 1200. Frgm. von Rundbasis (Puteal).

Angeblich in Aegina beim Tempel des Zeus Panhellenios gefunden (= Tempel der Aphaia). „Il rimanente dell'urna si riserva nel Museo del tempio di Teseo di Atene.“ So nach einem in Klagenfurt aufbewahrten Zettel (nach frdl. Mitteilung Val. Müllers). In Athen bin ich auf keinen Rest davon gestoßen.

Erhalten: Oberkörper von f (ohne r. Arm) und von g.

3. Würzburg Inv. H 2440. — T a f e l XII 5. — Aus Slg. Wagner: Urlichs, Verzeichnis I S. 13, 16.

Erhalten: Unterkörper von h (lks. beschädigt) und von i.



f

g

h

i

III. Bildtypus I und II verbunden — zumeist im Auszug gegeben.

1. Ny Carlsberg 504. — Tafel XII 2-4. — (Billedtavler 38: das größere Fragment). Drei Bruchstücke eines „Puteals“.

Erhalten: e (Oberkörper u. Kopfstück) — f — g (nur r. Hand) — h (fehlen Beine von Knien an) — i (Teil des Unterkörpers).

2. Zeichnung im Codex Pighianus fol. 296, Jahn n. 112 (besser wohl im Coburgensis: Matz n. 92). Hauser n. 49. Nach der Wiedergabe des Randes im Pigh. von einer Rundbasis: vgl. die Zeichnung des Capitol. Puteals ebenda fol. 294.

Auszug: a, b, e, f, h, i.

3. Neapel 6778. — Tafel XI 1. — Hauser n. 49a. Aus Slg. Farnese: Docum. ined. IV 201 n. 46. Dionysos Typus f: Jhrb. 1917, 24. Phot. Alinari I 11186. Die Winterhore: Unione fot. 8336. — Von Hauser als Fälschung nach dem verschollenen Exemplar oben n. 2 betrachtet, doch ist antik: die Hore des Winters (e) und von f die Hand mit dem Kantharos, außerdem ein Stück vom unteren Teil des Gefäßbauches mit Fußresten von e, f und der nächsten Figur (ihr l. Fuß ist ganz ergänzt).¹⁾

¹⁾ Den Beweis für die Echtheit dieses Teils der Vase sehe ich vor allem in dem Rest eines Puntello zwischen den beiden Figuren: durch ihn war ursprünglich der Henkel mit der Gefäßwand verbunden, der jetzige Henkel ist höher hinaufgezogen und an die Wandung angeklebt. Auffällig ist auch, daß die Silensköpfe unten an den Henkelattachen auf beiden Seiten des Kraters verschieden gearbeitet und verschieden groß sind: nur eines dieser Paare wird antik sein, das andere flüchtig nachgemacht. Der Eindruck der Winterhore ist zwar porzellanartig glatt, aber deutlich verschieden von der Arbeit der übrigen Figuren. Die Korkzieherlöckchen vor dem Ohr sind ein originales Motiv: sie finden sich sicher an I 2 und III 4. — Die Figur wird geputzt und überglänzt sein. Entstehung wohl in antoninischer Zeit: plastischer Augenstern — in dieser Epoche scheint mir auch der geriefelte Hintergrund wohl denkbar, ein Beispiel mit Figuren kann ich sonst nicht anführen. Die Ergänzung wohl nach Nr. III 2 gemacht; sie ist weit entfernt, eine Kopie zu sein, wie M. Bieber Jahrb. 1917, 25 annimmt.

4. Wilton House 1. — T a f e l XI 2. 3. — Hauser 51. Michaelis S. 672. Rundbasis. Auszug: f, b, e. (Nach b eine Lücke, die Michaelis groß genug schien, daß eine ganze Figur weggearbeitet wäre).
 5. Villa Borghese CXVI. Hauser 48. Dreiseitige Basis; auf die drei Seiten verteilt: a, b, f.
- IV. Einzelfiguren: 1—6 Typus f. (vgl. Text zu EA 1920, Nicole, und Jahrb. 1917, 23 Anm. 1—3).
1. Palestrina. Hauser 47. Jahrb. 1917, 23. Dreiseitige Basis (auf den anderen Seiten nicht archaisierende Typen).
 2. Konstantinopel Mendel II 460. BSA III Taf. 12 unten. Unterkörper von f (rechts vollständig; also Einzelfigur).
- Fragmente aus unsicherem Zusammenhang:
3. Slg. Duval in Morillon bei Genf. BSA III Taf. 12 oben. EA 1920. Oberkörper ohne Hände.
 4. Rom Slg. Barracco 169. Jahrb. 1917, 22. Krater. Oberkörper mit l. Hand.
 5. Nîmes, beschr. EA. V S. 89, a (262): Oberkörper mit l. Hand.
 6. Rom, Museo naz. Paribeni 362. Phot. Moscioni 10825. Hand mit Kantharos.
 7. Vat. Chiaramonti 358, Taf. 58. Oberkörper der Sommerhore c (ohne Kopf) leicht variiert.

I N D E X

(eingeklammert die Nummern der Anmerkungen)

I. PLASTIK

S = Statuarisch, **R** = Relief, * = nicht archaisisch

- ATHEN Akropolis: **R** Viergötterbasis 6. 18 ff. 28 f. Doppelseit. Relief (Athena Nike) 24. Marmorsessel 52. 65 f.
- ATHEN British School: **R** Fragmente (Chariten?) 38 (25). — **S** Hekateion 48 ff.
- ATHEN Nat. Mus.: **R** Doppelathena 59 (10). Kriophoros-Altärchen 57. Basis Epidauros 28 ff. 32. 35. 39. — 1966 Apollon Hermes Nymphen 37. — * 1446 Reigen 35. — **S** Beckenträgerin Laurion 50 f. Torso Stamata 51. „Hekate“ 53. 1654: 51 (18). Herme 104: 46 f.
- BERLIN: **R** 712 Reigen, aus Dalmatien? 30 f. — 1051 Marmorsessel 52. 65. — **S** 107 Hermes-Herme, Kopie nach Alkamenes 45. — * Hekateion, ehem. bei Spithöver 48. 53 f.
- BRÜSSEL: **S** Hermes-Herme (Cumont 9) 46.
- DELOS: **R** Viergötterzug 23 (18, 1). 24 f. 65.
- DRESDEN: **R** Dreifußbasis 62 (19) — **S** Palladion 60 (12).
- FREIBURG i. B.: **R** Fragm. Jahreszeiten 26 f. 40 f. 56.
- KLAGENFURT: **R** Fragm. Dionysos und Frau, Replik des Typus Pourtalès-G. 28. 92.
- KOPENHAGEN Ny Carlsberg: **R** 37 Ares Hera Poseidon 25. 59 (8). — 504 Fragm. Puteal 28. 93. — **S** 20 Statuette Torso weibl. 50 (12). — Helbig Mus. 15: Dionysos „Persephone“ aus Pästum 51 (17).
- KONSTANTINOPOL: **R** 462. 463 Fragm. aus Lindos 31 ff. (2). — **S** Hermes des Alkamenes 43 ff.
- LONDON Brit. Mus.: **R** 1344 Fragm. Reigen, aus Knidos 31 ff. — Nike und trauernder Krieger 63. — **S** 152 Beckenträgerin 50. — 153 Torso weibl. m. Schale 21. 61. 66.
- MÜNCHEN Glypt.: **S** 49 Tyche 20. 56. — 57 Dionysos Braschi 59. — 197 „Römerin als Ceres“ 64 (24). — 200 Hermes-Herme 44 ff.

NEAPEL: **R** Ma.-Amphora m. Reigen 30. 32 f. 34 f. (9) 41 f. — Ma.-Krater, Dionysos Horen usw. 93 (1). — * Chariten, Nymphen, Telonnesos 37. — **S** Pallas v. Herculanum 59 f. (12).

ODESSA: **R** Götterverein, aus Pantikapaion 61.

PARIS Louvre: **R** Fries Samothrake 39 f. Votiv, Reigen Nymphen und Pan 30 ff. (5). Votiv an Isis (Herakles, Nymphen) 36 f. Dionysos und Jahreszeiten 26 ff. 40 f. 56. Zwölfgötteraltar 6. 58. Kitharödenreliefs 61 f. (18. 19). — **S** 690 Torso „Kitharöde“ 51.

PARMA: **R** Fragm. Reigen 31 ff. Fragm. sitzd. Zeus (?) aus röm. Theater 60. 63.

POITIERS: **S** Minerva von Poitiers 59.

POURTALES-G. (jetzt CZARTORYSKI, Goluchow): **R** Dionysos und 3 Frauen 26 ff. 56 f. 92.

ROM V. Albani: **R** Basis, Götterzug 5 (1) 61. Viergötterzug 23 ff. (18). Pasticcio 19 f. — **S** Palladion 60 (12). Dionysos, Kopie n. archaischem 50. Dionysos praxitel. 51. 61.

ROM Antiquarium: **R** Fragm. Kandelaberbasis, Chariten (?) 63 (21).

ROM Barracco: **R** Votiv der Dexippa 36 ff. Apollon von Athena bekränzt 59 (9). Apollon und Nike 62 (19).

ROM V. Borghese: **S** Apollon (Bulle 44): 60 (12).

ROM M. Capitolino: **R** Puteal 25 f. (26). Relief des „Kallimachos“ 62.

ROM Pal. Doria: **S** Dionysos (EA 2282): 51.

ROM Forum: **R** Basis vor dem Faustinatempel, Götterzug 61. Fragm. Apollon m. Lyra 59 (9).

ROM M. Nazionale: **R** Fragm. Charitenrelief auf Pfeiler 62 (19).

ROM Senatorenpalast: **R** Athena, Kopie n. Viergötterbasis (Abguß Würzburg) 18. 20 f.

ROM Torlonia: **R** Rundbasis; Athena Zeus Hera 18. 22. 24. — **S** Torso „m. Schilfstengel“ 51.

ROM Vatican: **S** Apollon, Gall. d. Candelabri (Bulle 43): 60 (12).

VENEDIG Dogenpalast: **S** Hekateion von Chariten umtanzt (EA 2559): 38.

VERONA Mus. Maff.: **R** Fragm. Apollon Kithar., Athena 62 (19).

WIEN Kunsthist. Mus.: **R** Fragm. Basisplatten Ephesos, Götterverein 58. — TC Fragm. Kitharödenrel. Altar m. Chariten 38. 61 (18). — **S** Hekateion v. Chariten umtanzt 38. 41. 56.

WILTON HOUSE: **R** Rundbasis, Dionysos und 2 Horen 28. 94.

WÜRZBURG: **R** Fragm. Unterkörper von 2 Frauen, Replik des Typus Pourtalès-G. 28. 92.

KUNSTHANDEL: **R** Zwölfgötter Br. Br. 660 (jetzt in Amerika Privatbes.) 57. — Fragm.

Rundbasis, Hermes Athena 24. — Fragm. Variante einer Nymphe vom Korinth. Puteal 58 (6).

VERSCHOLLEN: **R** Korinth. Puteal 6, 57 f. — Fragm. Reigen, Abguß Würzburg 31 ff. 41 f. — * Variante der Tänzerinnen Borghese 27 (32).

Alkamenes 43 ft. 47 ff. 54. 56.

Ammon 34 (11).

Beckenträgerinnen 50 (14).

Buckellocken 45. 47.

Campanareliefs 19 f. 34. 38. 61 (18).

Delos 24 (20).

Dionysos lang gewandet 50 f.

Dreifußraub 23. 63.

Esquilin. Venus 64 (24).

Fackeln der Hekate 49.

Faltenbildung archaisch 22.

Fingerhaltung archaist. 21. 29. 41 (30).

Gürtung 48 (8). 52 (20).

Hekate Epipyrgidia 47. 52 ff. 56.

Hekateia 47 ff. 53 f.

Hermes-Hermen 44 ff.

Horenrelief neuattisch 28 (32).

Inschriften 36 f. 58. s. a. Panath.

Isis, Isisdienlerin 64 (24).

Kalamis 67.

Kallimachos 62 f. 67 f.

Kampfszenen 64 (23).

Karyatiden 65 f. (26—28).

Kitharödenreliefs 61 f.

Korkzieherlocken 45. 47.

Lesb. Kymation 29 (36).

Nymphenreliefs thrak. 38 (22).

Ornament, Menschl. Gestalt als 52 f. (21).

Pan 34 f. (10. 12). 42 (32).

Perikionios 50 f.

Propylaios 46.

Sarapis und Isis 64 (24).

Sokrates (Bildhauer) 45 f.

Tänzerinnen Borghese 27 (32).

Terrakotta-Reliefs s. Campanareliefs.

Zehengang 21 ff. 29.

II. PANATHENÄISCHE AMPHOREN

- ATHEN 451 = Coll.-Couve 754 (E 2): 14 f. 76. 78 (14). — 452 = Coll.-Couve 757 (D 2): 71. 75 ff.
- ATHEN Akr.-Scherben: Graef 1109: 85. — 1110 f.: 86 (33). — 1113: 85 f. (32). — 1118: 81. (S. auch Sachindex).
- BERLIN 1833 (A 4): 72 f. — 3979 = Br(auchitsch) 78 (C 1): 73. 75. — 3980 = Br. 83: 15. 71. 77. 82. — Aus S. Vogell, ohne Inschr. 84 f. — Scherbe aus Pergamon 86.
- BOLOGNA Necr. Fels. 11. 12 (D 3a. b): 14 f. (6). 74 (10). 76. 78. (13). 81 (19).
- BRÜSSEL Br(auchitsch) 31: 75 (11). Archon Polyzelos: 12. 15 ff. 76. 81 (22). 82 f. (24).
- ELEUSIS: Archon Charikleides 11 ff. — Fragmente aus Zeit der Charikl.-Amphora 12 (3).
Fragm. m. Töpferinschr. = Br. 114: 83.
- Ehem. Slg. EDDÉ: Archon Polyzelos 81 (22). 82 (24).
- FRANKFURT A. M. Stadel (C 2): 14. 74 f.
- HILDESHEIM (E 3a. b): 15. 71. 74. 76. 78. (14. 15). 79.
Aus LOCRI EPIZEPHYRII Not. scavi 1917, 146 (D 4): 15. 74 (10). 78.
- LONDON Brit. Mus.: Br(auchitsch) 76 Geschenk Bannerman (E 4): 15. 76 f. 78 f. (13. 15).
— Br. 80 aus Teucheira (E 6): 15. 76. 79. — Br. 81 aus Teucheira. (E 7): 15. 76. 79. 82.
— Archon Polyzelos: 12. 15 ff. 78 (14). 82. (24). — Töpfer Kittos: 82 ff. (25).
- MÜNCHEN 1455 = Brauchitsch 30 (B 1): 14 f. 72 f. — 1456 = Br. 24 (A 1): 72 f.
- NEAPEL Racc. Cum. 184 = Br. 36 (D 1): 14 (6). 71 (5). 76 f. — Slg. Santangelo 693 = Br. 43: 88 (1).
- NEW YORK Brauchitsch 22 (A 2): 72 f. — Beazley, Amer. Mus. S. 44 (A 3): 72.
- OXFORD: Archon Asteios 15 f. 71. 78 (14). 82.
- PETERSBURG s. RUSSLAND.
- ROM Vatican: Mus. Gregor. II 43,1 = Brauchitsch 35: 74 (10).
- RUSSLAND: Kubangebiet (E 5): 15. 76. 79. — Tanais (E 1): 14 f. (6). 75. 78. — Compte rendu 1876. Tf. 1: 13. 84.
- VERSCHOLLEN: Micali Storia Taf. 88,3 = Brauchitsch 46: 74 (10).
- | | |
|--|---|
| Akropolis-Scherben 72. 80 f. 85 f. (33) | Halsornament 78 (13). 80. |
| — * r. f. 71 (5). | Hähne 75. 77 (12). |
| Alphabet 77. 78 f. (16). | Inschrift 74 f. 86. |
| Archonten auf panath. Amph. 11 ff. 81. 87 f. | Lorbeerkränze 73 (7). |
| Augenzeichnung 73 f. 78 (13). 80 f. (17). | Lücke der Amphorenreihe 13. 70 f. 79. 81 f. |
| Athena, Aegis-Form 15. 78. | Mosaik Delos 84 (30). 86. |
| — Aegis-Schuppen 80. | Olivenkränze 73 (7). |
| — Gewand 12. 14 (6). 15 f. | „Palladion“ 11 (1). |
| — Gesichtsprofil 15. 80. 82. | Schildzeichnung 12. |
| — Körperprofil 15 f. 78. | Säulenbasen 78 (14). |
| — Rechtswendung 11 ff. 16. | „Strahlen“ über d. Fuß der Vase 78. |
| — Proportionen 15. 73. 82. | Wagenform 73 f. |
| — Schlange über Schulter 78 (14). | |
| Gefäßform 15. 73. 75. 78 f. 81 f. (22). | Kertscher Vasen 81 (21). |

III. GRAVIERUNG

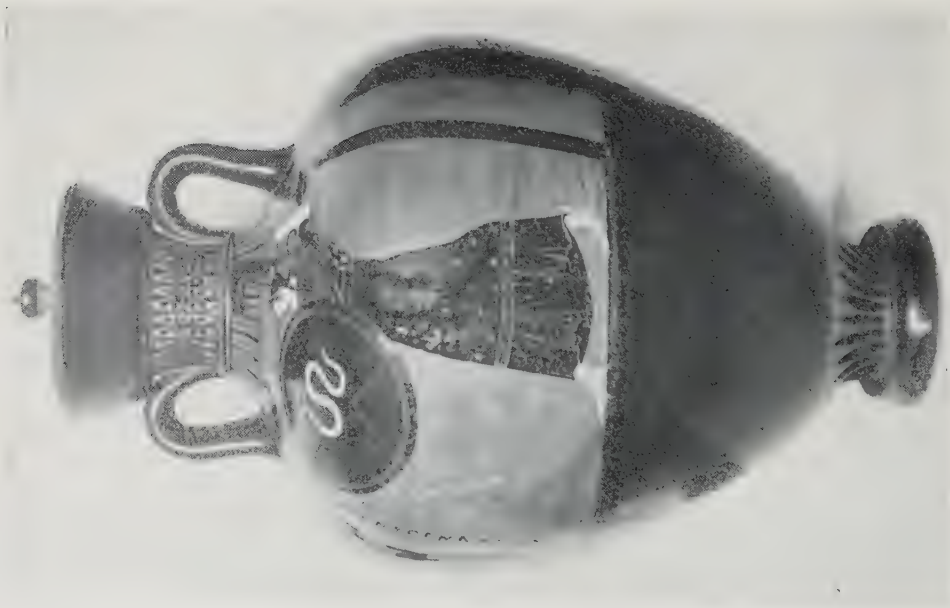
auf Elfenbein

PETERSBURG Fragm. aus d. Kul Obā: Altar m. Charitenrelief 42. — Flügeldämon 60 f.

IV. MÜNZEN

ARGOS IV. Jh. Palladion 60. — ATHEN II. Jh. Hekate als Beizeichen 49. 52. — CYPERN IV. Jh. Königsmünzen 39 (26). — PYRRHOS Palladion 61 (17). — * TANAGRA Augustus, Nymphen 37 (19).





(1) München 1455 ---B1



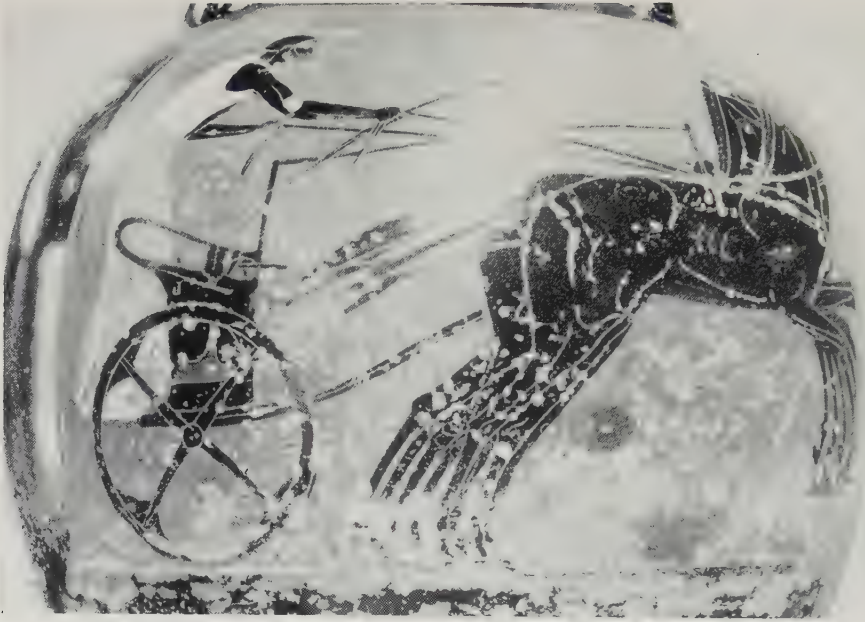
(2) Frankfurt a. M. (Stadel Inv. 30) ---C2



Berlin Inv. 3980



Berlin Inv. 3979 — C.1



(1) Berlin Inv. 3979 — C 1



(2) Athen 452 (Collignon—Couve 757) — D 2



(1) Athen 451 (Collignon—Couve 754) — E 2



(2) Berlin Inv. 3980



(1) Athen 452 (Collignon—Couve 757) — D 2



(2) Athen 451 (Collignon—Couve 754) — E 2



(1) München 1455



2



3



5



4

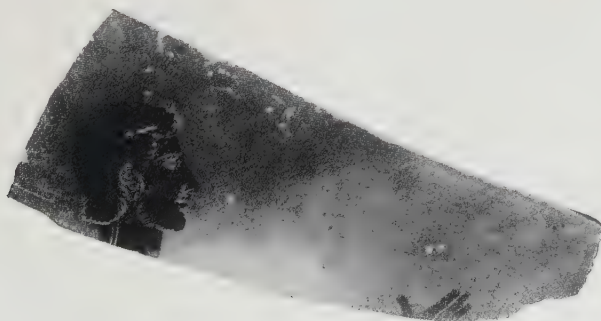


6

(2—6) Frankfurt a. M.



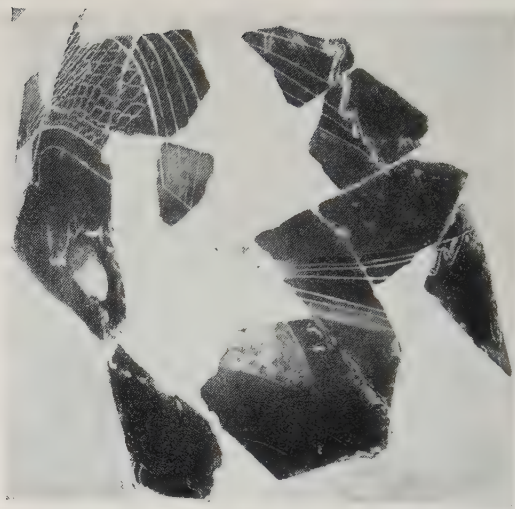
(7) Berlin Inv. 3979



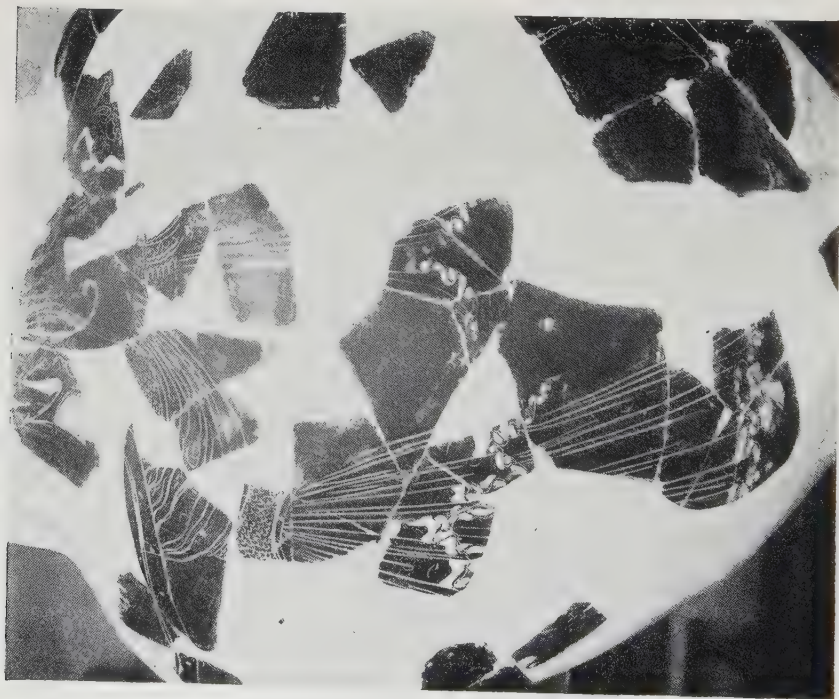
(8) Akropolis, Graef 1118



2



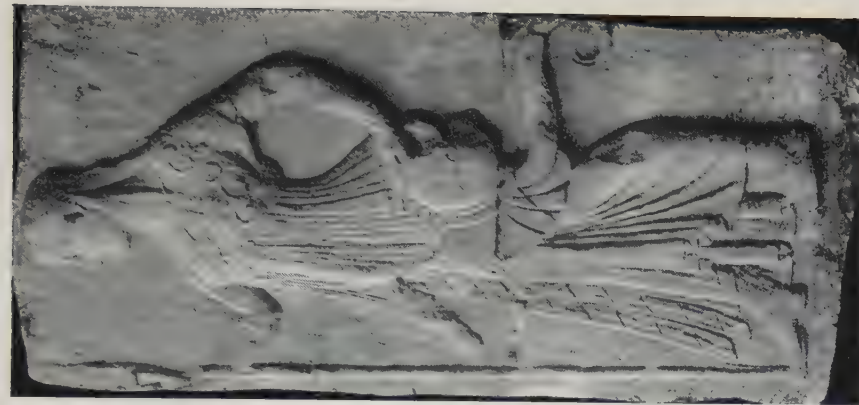
3



1

(1) Eleusis—Archon Charikleides 363/2

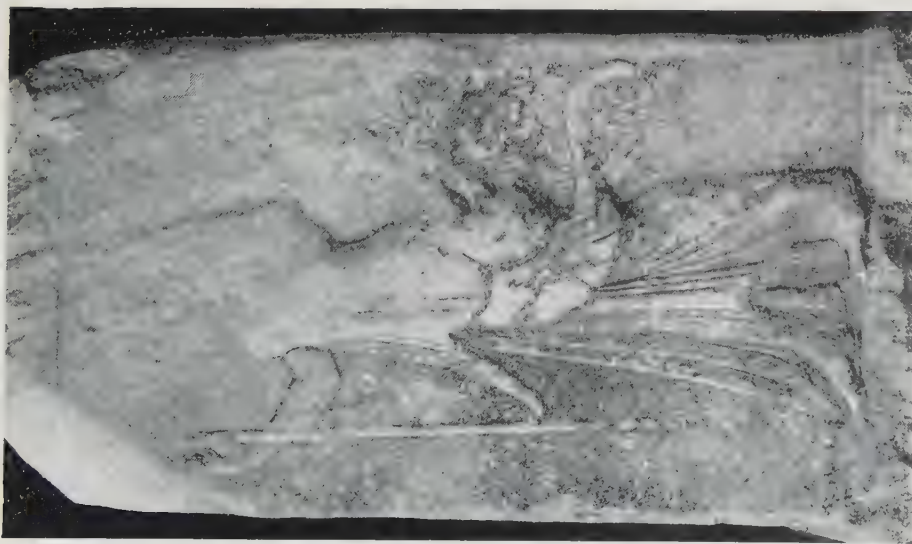
(2 u. 3) Eleusis



(3) Rom Senatorenpalast, M—D 3641
(nach Abguß)



(2) Rom Villa Albani 991



(1) „Viergötterbasis“ Athen Akropolis 610



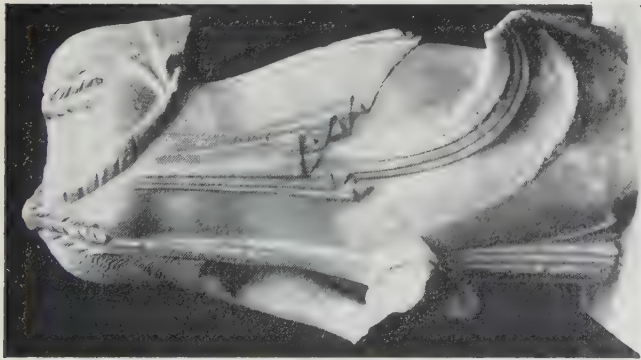
(1) Terracotta—Louvre



(2) München Glypt. 49 (Furtwängler)



(3) Rom Villa Albani 991



(1) British Museum 153



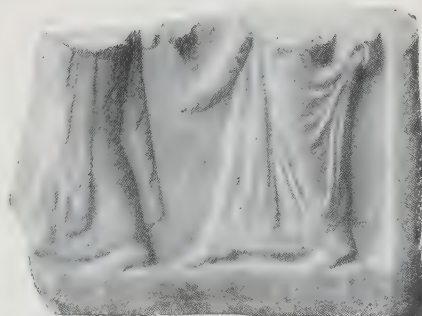
(2) Kunsthandel, Rom



(3) Brit. Mus. 153



(1) Neapel 284 Ruesch, (2—3) Wilton House 1



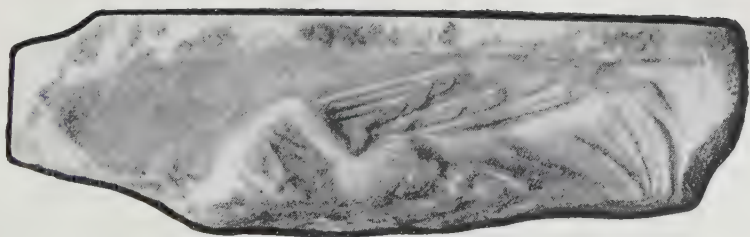
- (1) Slg. Czartoryski — ehem. Pourtalès-Gorgier 48
 (2—4) Kopenhagen Ny Carlsberg Glypt. 504
 (5) Würzburg Urlichs I 16.



R om. Villa Albani 988



(2) Louvre 962



(1)
Konstantinopel
II 463, aus Lindos



(1) Marmoramphora, Neapel 282 (Ruesch)



(2) Brit. Mus. 1344 (aus Knidos)



(3) Parma, Dütschke V 940



(1) Abguß in Würzburg



(2) Basis aus Epidauros
(Athen 1425)



(3) Rom, Museo Barracco 176



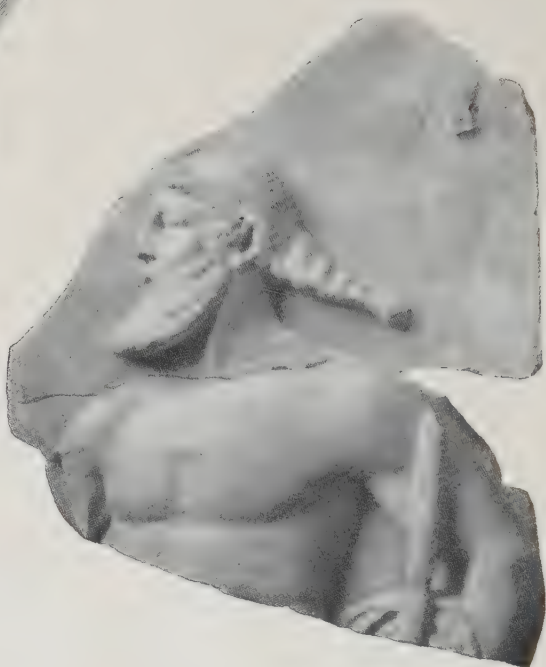
(1) Louvre 699, aus Samothrake, (2) Louvre 36, aus Theben,
(3) Abguß, Original verschollen



(1) Louvre 968, (2) Freiburg i. B.



(1) TC Wien, Kunsthist. Museum



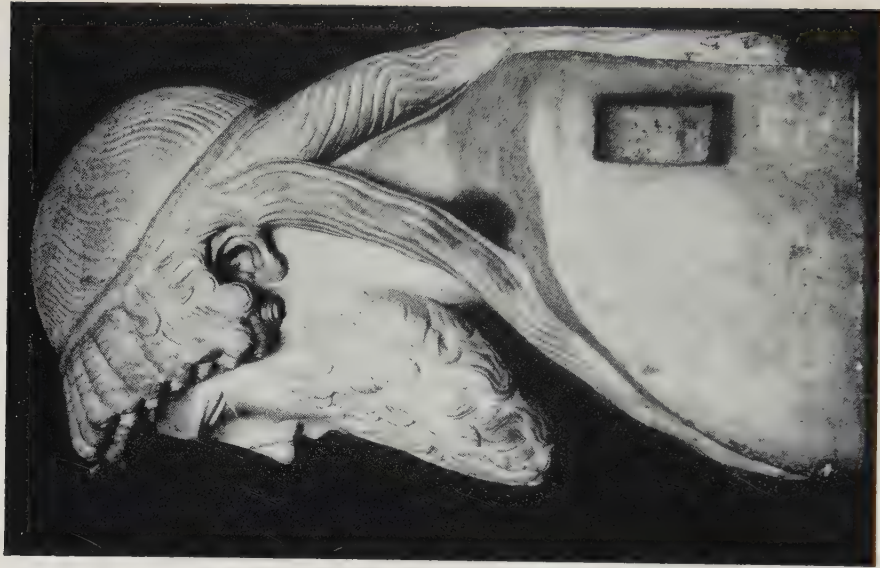
(2) Parma, aus dem römischen Theater (Dütschke V 942)

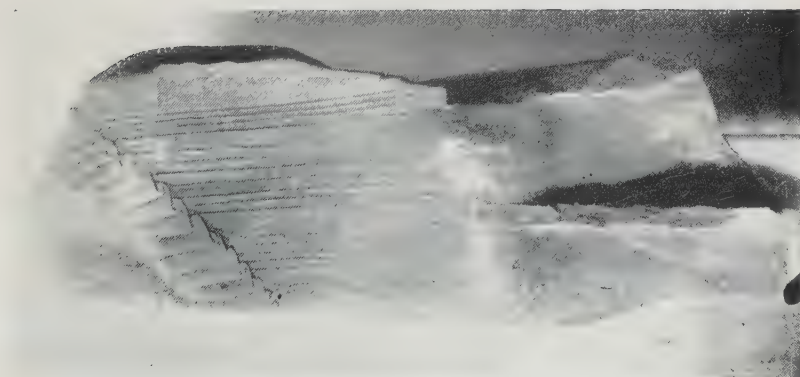
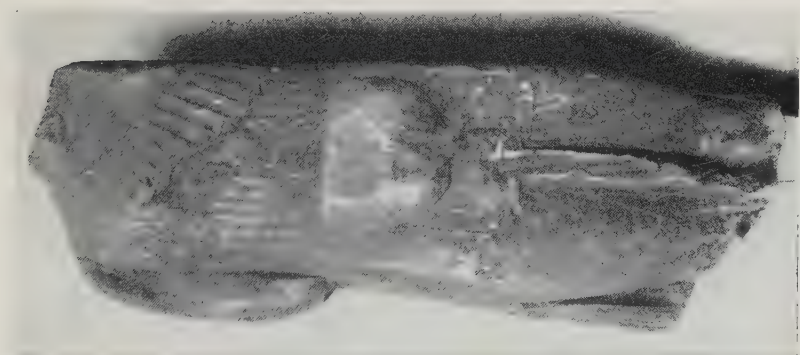
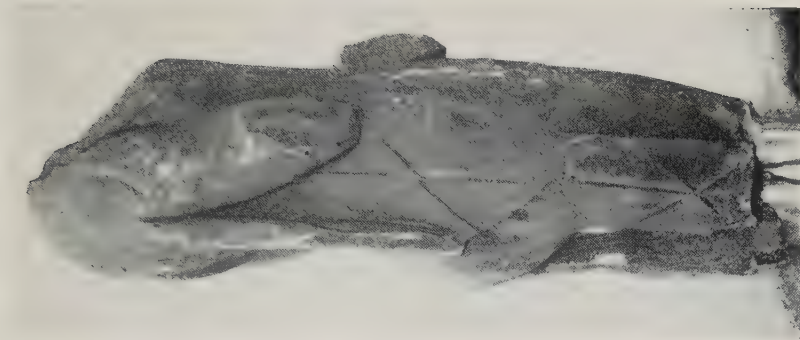


(3) Rom, Museo nazionale 393 (Paribeni)

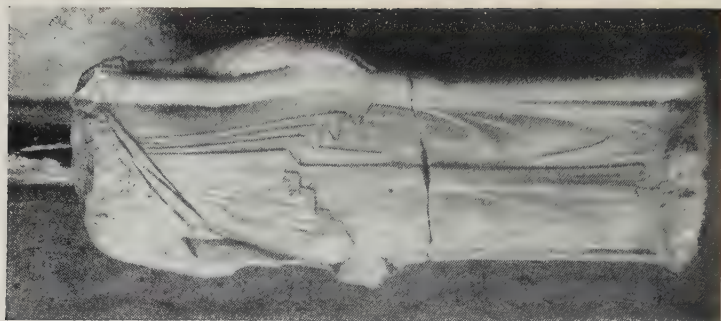


(1—3) Wien, aus Ephesos

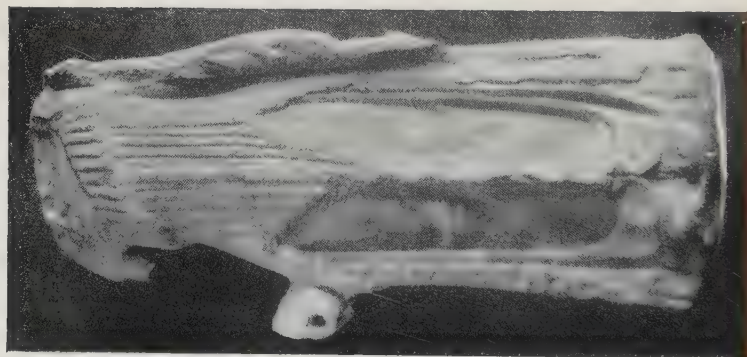




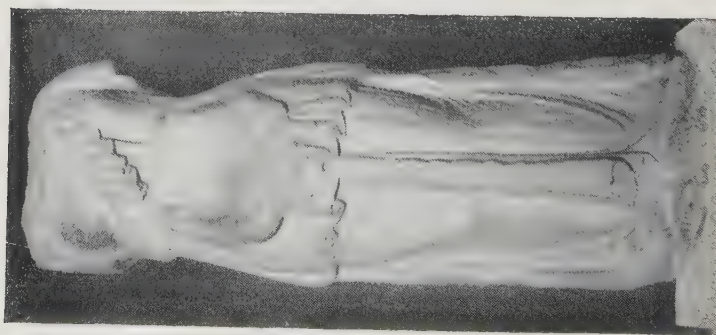
Athen, Nationalmuseum 74 (aus Laurion)



Athen Nat.-Mus. 53
(aus A e g i n a)



Ny Carlsberg Glypt., Helbig Museet 15
(aus P a e s t u m)



British Museum 152
(Elgin Coll.)



1



2



3



4

- (1, 3) Athen, British School.
 (2) Berlin 1051
 (4) München, Münzkabinett



3 9001 02189 2313

L 16388 · 0

BARCODE
INSIDE

